This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
3 6105 128 545 022
SAL

30/ 843

(5)

gift of

Prof. T.B.L. Webster

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Herrn Dr. Jacobsthal
mit bestem Gruß übersandt von der Verfasserin

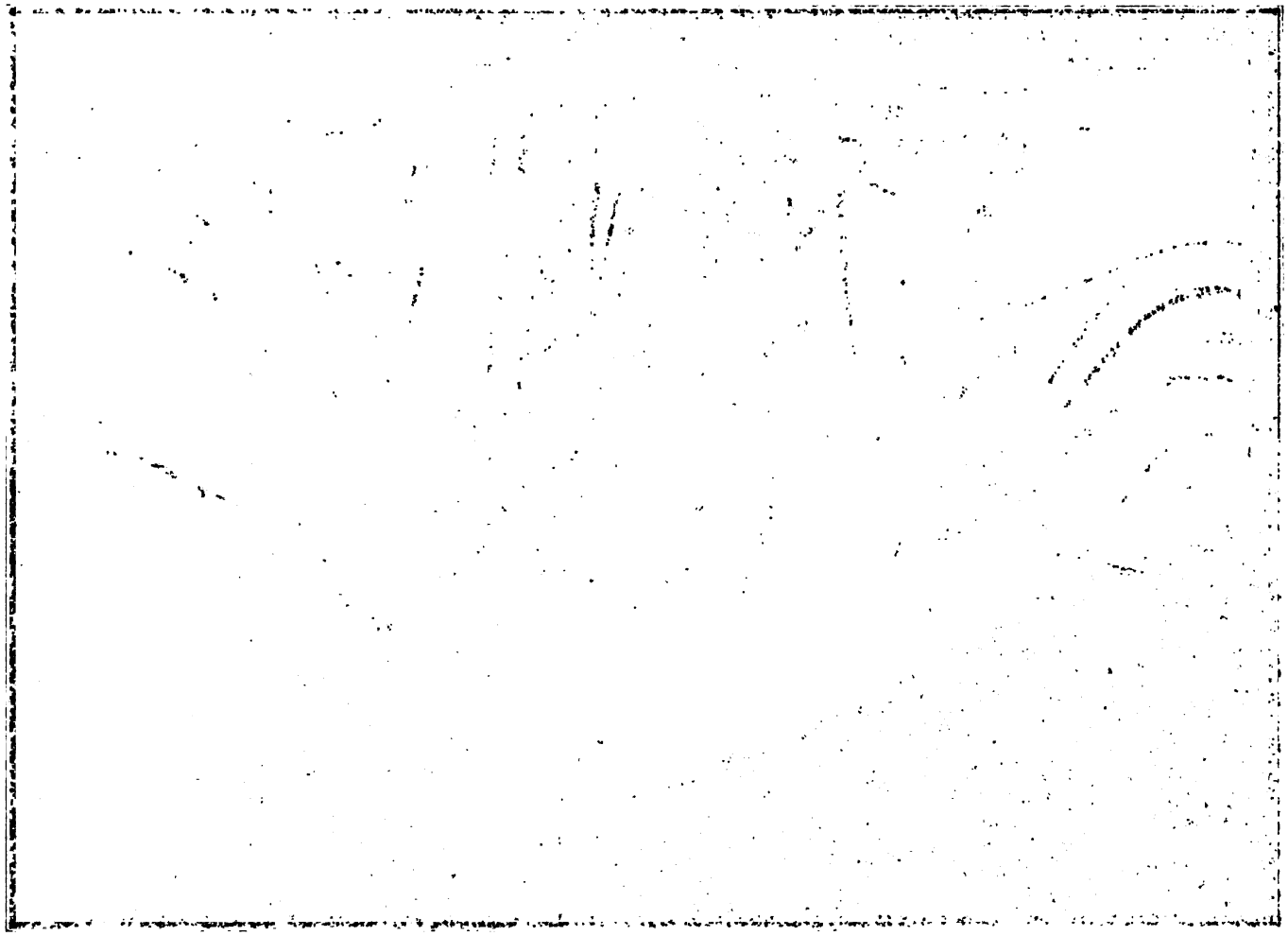
SCHAU[illegible]

ZUR GESCHICH[illegible]

UND D[illegible]

M[illegible]

BONN
VERLAG VON FRIEDR[illegible]
1907



DAS DRESDNER SCHAUSPIELERRELIEF

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES TRAGISCHEN COSTÜMS UND DER GRIECHISCHEN KUNST

VON

MARGARETE BIEBER

DR. PHIL.

BONN

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN

1907

Alle Rechte, namentlich das der Übersetzung, behält sich die Verlagshandlung vor.

Georg Loeschcke

zugeeignet.

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel. Ueberlieferung und Erhaltungszustand des Reliefs 1

Zweites Kapitel. Beschreibung und Erklärung des Reliefs . . 9

Drittes Kapitel. Das Bühnengewand des tragischen Schauspielers 16

Viertes Kapitel. Die Fussbekleidung des tragischen Schauspielers 42

Fünftes Kapitel. Kunstgeschichtliche Stellung des Reliefs . . 70

Verzeichnis der Abbildungen im Text 90

Abkürzungen.

Annali	= Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica.
Arch. Anz.	= Anzeiger des Jahrbuchs des Archaeologischen Instituts.
Arch. Jhb.	= Jahrbuch d. Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts.
Arch. Ztg.	= Archaeologische Zeitung.
Ath. Mitt.	= Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung.
Baumeister	= Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums.
Berlin	= Beschreibung der antiken Skulpturen in den Museen zu Berlin.
Br. Br.	= Brunn und Bruckmann, Denkmäler griechischer u. römischer Skulptur.
Brit. Mus.	= Catalogue of Vases in the British Museum.
Brunn-Arndt	= Brunn, Arndt, Bruckmann, Griechische u. römische Portraits.
Bulletino	= Bulletino dell' instituto di corrispondenza archaeologica.
C. R.	= Comptes rendus de la commission impériale archéologique de St. Pétersbourg.
C. J. G.	= Corpus inscriptionum graecarum.
Furtwängler-Reichhold	= Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei.
Friederichs-Wolters	= Friederichs und Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin 1885.
Gerh. A. V.	= Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.
Helbig	= Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens.
Heydemann	= Heydemann, Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel.
Huddilston	= Huddilston, Die griechische Tragödie im Licht der Vasenmalerei.
Mon. d. Inst.	= Monumenti inediti dell' Instituto.
Müller-Wieseler	= Müller, Denkmäler der alten Kunst, bearbeitet von Wieseler.
Mus. Borb.	= Museo Borbonico.
Niccolini	= Niccolini, Le case ed monumenti di Pompei, Napoli 1896.
Overbeck, Galerie	= Overbeck, Galerie heroischer Bildwerke.
Pauly-Wissowa	= Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft.
Röm. Mitt.	= Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung.
Roscher	= Roscher, Wörterbuch der Mythologie.
Schreiber	= Schreiber, Hellenistische Reliefbilder.
Wien. Vorl.	= Wiener Vorlegeblätter für Archaeologische Uebungen.
Wieseler, Theatergebäude	= Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens.
W.-Prg.	= Winckelmannsprogramm.

Erstes Kapitel.

Ueberlieferung und Erhaltungszustand des Reliefs.

Zu den glänzendsten Erwerbungen, die dem Dresdner Museum Albertinum in den letzten Jahren gelungen sind, gehört das Schauspielerrelief der Sammlung Pourtalès. Es ist zuerst nachweisbar in der Sammlung des Kardinals Gaspare di Carpegna (Carpineus) [1]), kam vor 1698 in den Vatikan [2]), nach 1784 in die Sammlung Malmaison und ging aus dieser in den Besitz des Grafen Pourtalès über [3]).

Die jetzige Höhe der Reliefplatte beträgt 24 cm., die Breite 36 cm. Der Reliefgrund ist durchschnittlich 1 cm. dick. Die ursprüngliche Dicke der Platte muss nach der höchsten Erhebung des Reliefs (im Knie der Mittelfigur) auf 7 cm. geschätzt werden.

Der Marmor ist gelblich und fein kristallinisch. Das Relief war sicher bemalt. Buonarroti sah Spuren von roter Farbe auf dem Mantel des sitzenden Mannes [4]). Reste davon sind noch

---

[1]) Der Cardinal Gaspare Carpegna legte die Sammlung als Vicarius Urbis (seit 1670) an, und liess sie in der Vaticanischen Bibliothek aufbewahren. Cf. Documenti inediti dei Musei d'Italia II p. XI.

[2]) Buonarroti, Medaglioni antichi, Rom 1698. Abbildung (Stich des Pietro Santi Bartoli) S. 447, cf. S. 446 f. Danach wiederholt bei Bellori, Picturæ antiquæ cryptarum Romanarum. Rom 1750. Tav. XV. Neue Zeichnung mit Verwechslung der Seiten bei Visconti, Museum Pio-Clementinum II Tav. B Nr. 7; cf. S. 53 Anm. b und S. 107 der Folio-Ausgabe von 1784. In der Octav-Ausgabe von 1819 II Tav. b IV Nr. 7; cf. S. 194 f. u. S. 369.

[3]) Panofka, Antiques du Cabinet Pourtalès-Gorgier Tav. 38; cf S. 116. Verkleinert wiederholt bei Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens, Tf. IV Nr. 10.

[4]) a. a. O. S. 446 „. . . . stola, la quale, come si conosce dal color rosso, che tuttavia vi rimane in più luoghi, doveva esser tinta, e ricoperta di porpora".

jetzt oberhalb des Knies und am oberen Rand des Mantels sichtbar. Ausserdem fand sich an dem unteren Saum der Chlamys des Knaben, der durch eine vortretende Falte etwas geschützt ist, eine Spur von Lila.

Gelegentlich besprochen wurde das Relief in neuerer Zeit von O. Müller, Handbuch der Archaeologie S. 747 § 425, Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens S. 55, Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 56 und Robert, 22. Hallisches Winckelmannsprogramm, Tragödienscene S. 29.

Gut abgebildet wurde es zuerst von Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Tf. 86.

Die Abbildung auf unserer Tafel ist mit gütiger Erlaubnis und Unterstützung der Herren Geh. Hofrat Treu und Professor Dr. Herrmann hergestellt, denen ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche. Sie gibt das Relief ohne jede Ergänzung wieder, wie es jetzt im Albertinum aufgestellt ist.

Oben ist das Relief, wie die Abbildung zeigt, unvollständig. Die vom Kopf der sitzenden Figur nach links laufende Bruchfläche ist nicht mehr intakt, sondern, um Ergänzungen anbringen zu können, geglättet, auch sind zwei Stiftlöcher modern eingearbeitet. Rechts vom Kopf ist die ursprüngliche Bruchfläche unverletzt erhalten. Auch sonst ist die Reliefplatte, soweit sie erhalten ist, rechts unversehrt.

Dagegen ist die linke Seitenfläche beschnitten, und auf der Vorderseite ist die Partie links hinter dem Knaben deutlich übergangen. Abgearbeitet ist der felsige Fussboden, ferner der über Eck gesehene viereckige Gegenstand hinter dem Bein des Knaben, der wahrscheinlich eine grosse Basis oder ein Kasten ist [5]). Auch die harten Raspelstriche an dem Vorhang und dem Gewand des Knaben rühren von der Ueberarbeitung her. Die Abarbeitung muss schon vor langer Zeit erfolgt sein, da die ganze Partie wieder leicht verwittert ist. Anlass zur Ueberarbeitung bot wahrscheinlich die starke Beschädigung dieser Partie. Die jetzige linke obere Ecke ist stark verletzt und versintert. Sie ist von der Ueberarbeitung verschont geblieben und veranschaulicht uns den

[5]) Vielleicht für Masken. Cf. das Euripidesrelief in Konstantinopel, abgebildet in Furtwängler u. Sieveking, Portrait-Darstellungen. Anhang zu Christs Geschichte der griechischen Literatur Tf. 15.

Zustand des Reliefs, bevor die Ueberarbeitung vorgenommen wurde. Es ist schwer zu entscheiden, ob ein irgend grösserer Teil des Reliefs links verloren gegangen ist. Befremdlich ist, dass der Vorhang an seinen Enden wieder aufzusteigen scheint und wir doch den zweiten Punkt, wo er befestigt ist, nicht sehen, während das sonst auf antiken Reliefs Brauch ist [6]). Vielleicht rührt der Schein, dass er aufsteigt, nur von der Ueberarbeitung her, während ursprünglich diese Partie als das herabhängende Ende des Vorhangs gedacht war [7]). Dafür spricht, dass die Darstellung abgeschlossen zu sein scheint und dass die Faltengrate seitlich, von links im Profil gesehen, organisch ausgearbeitet sind. Der untere Rand ist schräg von links unten nach rechts oben abgeschnitten. Dies kann man daraus erkennen, dass der Felsgrund unter den Füssen der Figuren nach rechts hin schmäler wird und dass, wenn man den jetzigen unteren Rand als Standfläche nimmt, der Lehnstuhl des Schauspielers, die Basis und der Pfeiler schief stehen. Die beiden an der unteren Fläche der Reliefplatte symmetrisch angebrachten Löcher, die sich $7^1/_2$ cm. von jeder Seite entfernt befinden, dienten dazu, das Relief mit Metallstiften in dem modernen Rahmen zu befestigen, der im Cabinet Pourtalès Original und Ergänzungen umspannte.

Weitere Verletzungen sind die Verstümmelungen der rechten Hand der Mittelfigur. Der vierte und fünfte Finger fehlen ganz; Daumen und Mittelfinger sind beschädigt. Ebenso ist der Stab, den die Hand hält, oben und unten abgebrochen. Dem Knaben fehlen Kopf und Hände. Schliesslich läuft ein Sprung senkrecht durch das ganze Relief. Er folgt der Hüfte des Mädchens, dann dem Sessel vom Sitzbrett bis zum Unterschenkel des Löwenfusses, durchquert diesen, folgt dem Gewand des Mannes und durchbricht in schräger Richtung nach links den Felsboden.

Ueber Art und Zeit der Ergänzungen belehren uns ältere Abbildungen [8]). Visconti veröffentlicht 1784 das Relief in einem vollständigeren Zustand. Er nennt die Zeichnung sorgfältig und gibt an, er habe sie selbst mit dem Original verglichen. Sie zeigt

[6]) Cf. die Reliefs bei Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 37—40 u. 70.

[7]) Möglich ist auch, daß der Vorhang mitten im Bogen aufhörte, wie auf einem Relief in Villa Albani (Schreiber Taf. 62).

[8]) Cf. Anmerkung 1 u. 2.

den Pfeiler, der zwischen dem Knaben und dem Mann aufsteigt, vollständig erhalten und auf ihm aufliegend einen Vorhang, der am oberen Rand des Reliefs mit neun Nägeln befestigt ist und in der Mitte in einem Bogen herabhängt, dessen tiefste Stelle sich hinter dem Kopf des Mannes befindet. Links von dem Pfeiler hinter dem Knaben fällt das Ende des Vorhanges lang herab. Es fehlt dem Relief nur die rechte obere Ecke. Die Bruchlinie verläuft in der unteren Hälfte wie jetzt vom Rand bis zur rechten Hüfte der Frau. Von da ab steigt sie zunächst senkrecht auf, um in der Kopfhöhe des Mannes schräg nach rechts hinaufzulaufen. Genau in demselben Zustand zeigt der Stich des Pietro Santi Bartoli bei Buonarroti das Relief bereits 1698 (Abb. 1). nur ist

Abb. 1. Stich des Pietro Santi Bartoli aus dem Jahre 1698.

in dieser Abbildung der linke Rand etwa so weit wie der Felsboden abgearbeitet ist, weggelassen. Vielleicht war der linke Rand

damals eingelassen oder sonst verdeckt, weil er, wie wir oben gesehen haben, beschädigt war. Möglich ist auch, dass das Relief im Museo Carpegna in einen Rahmen gespannt war, wie es bei allen Reliefs dieser Sammlung der Fall gewesen zu sein scheint [9]).

Es entsteht nun die Frage, ob vor 1698 das Relief bereits einmal ergänzt war, oder ob es zur Zeit Buonarrotis und Viscontis noch vollständiger erhalten war. Die erstere Möglichkeit ist wenig wahrscheinlich, da sie zu der Annahme zwingen würde, die Ergänzung sei in den Tagen Buonarrotis wiederum zerbrochen gewesen. (Dass man das Relief unvollständig ergänzt hätte und die Ergänzung mit einer Bruchfläche abgeschlossen, ist in jener Zeit sehr unwahrscheinlich). Die durch Buonarroti und Visconti bezeugten Teile des Reliefs erregen weder nach Inhalt noch nach Form begründete Zweifel an ihrem antiken Ursprung [10]).

Dass wirklich die einst im Vatikan vorhandenen Teile antik waren, wird aber durch einige Beobachtungen, die ich am Dresdner Original machen konnte, vollkommen gesichert. Dicht hinter dem Scheitel des Mannes ist jetzt der Reliefgrund abgebrochen, lässt aber noch eine flache Grube erkennen, die eine Erklärung heischt. Diese bietet sich, indem an dieser Stelle der Vorhang bis dicht an den Kopf des Mannes herabhing.

---

[9]) Cf. das Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1741, Documenti inediti II S. 182 ff.

[10]) Die zur Faust geschlossene Hand des Knaben findet sich genau ebenso wieder bei der kleinen Flötenspielerin des Komödienreliefs, Schreiber Tf. 85. In ähnlichen Falten wie hier der Vorhang, liegt ein Gewand auf einer Stele auf in dem Pariser Relief, Schreiber Tf. 22. Ähnliche hohe Stelen, die die Weihinschrift trugen, haben: das Kitharoedenrelief, Schreiber Tf. 34; das Relief mit der Einkehr des Dionysos bei Ikarios, Schreiber Tf. 37—39; das Relief im Kapitol, Schreiber Tf. 40 und die Reliefs Schreiber Tf. 46—48, wo die Stelen hinter Nike stehen, die eine Maske auf dem Schoße hält. Vorhänge, die in kurzen Abständen angenagelt sind, finden sich in Pompeji, z. B. in der Casa del Poeta tragico, abg. Mau, Pompeji S. 306, Niccolini, L'arte in Pompeji I Tf. 5 u. III Tf. 22, u. im Hof der Stabianer Thermen, Mau, Pompeji Tf. 12; ferner auf dem Sarkophag Inghirami, Monumenti etruschi VI T P_2 Nr. 1. — Auch Kränze werden oft ähnlich befestigt, z. B. Wandbild in der Casa del Poeta tragico, a. a. O. Tf. 3, u. Relief mit Einkehr des Dionysos bei Ikarios, Schreiber Tf. 37. Am nächsten kommt der Befestigungsweise des Dresdner Reliefs der Vorhang auf dem Relief Schreiber Tf. 96, der oben an dicht nebeneinander befestigten Ringen aufgehängt ist, während er unten in weiten Bogen herabfällt.

Wichtiger ist aber, dass wenigstens ein Fragment der von Pietro Santi Bartoli und Visconti gezeichneten Teile noch erhalten ist und antik zu sein scheint. Als das Relief sich in der Sammlung Malmaison oder Pourtalès befand, ist es einer vollständigen Ergänzung unterworfen worden. Ergänzt wurde der Oberkörper der Frau als Mänade mit Tympanon, ferner über dem Pfeiler, der zwischen dem Knaben und dem Mann aufsteigt, ein Faun, der den Vorhang emporhebt. Der Marmor, den der Restaurator benutzte, ist bedeutend heller und grobkörniger als der des Originals. Aus demselben Marmor fertigte man einen breiten Rahmen, in den das Ganze gefügt wurde. Die Ergänzung ist in Dresden einem Gipsabguss angefügt und dem Original zur Vergleichung gegenüber gestellt. (Abb. 2). In dieser Ergänzung hebt sich ein drei-

Abb. 2. Das Dresdner Relief mit Ergänzungen aus dem 18. Jahrhundert.

eckiges Stück heraus, das an den Fugen auch in unserer Abbildung und in der von Schreiber erkennbar ist. Es enthält den Anfang des Vorhangs bis zu dem dritten Nagel und wird begrenzt rechts durch die Bruchlinie bei Buonarroti und Visconti, die eine Fortsetzung des oben erwähnten Sprungs ist, links durch eine Linie,

die eine Fortsetzung des heutigen, dicht am Gesicht des Mannes vorbeilaufenden Bruchrandes nach oben bildet. Es hebt sich von der modernen Ergänzung durch stärkere Verwitterung und schmälere obere Randleiste ab. Herr Geh. Hofrat Treu hat die Güte gehabt, das Fragment von den Ergänzungen loszulösen und zu untersuchen. Er schreibt darüber an Herrn Geheimrat Loeschcke:

„Fräulein Bieber hat vollkommen recht gesehen: jenes dreieckige Stück ist alt und nach Dicke und Marmor zugehörig. Geheimrat Kalkowsky, der Direktor unseres Mineralogischen Museums bestätigt mir letzteres ausdrücklich. Er beruft sich für die Uebereinstimmung mit den alten Teilen des Marmors nicht nur auf die gleiche Grösse des Korns, sondern namentlich auf die eingesprengten Körner und Adern von Eisenkies (Schwefeleisen, Pyrit), die auch in dem Dreieck vorkommen. Die Bestimmung der Identität gerade nach solchen Beimengungen hält er für sicher."

Vorstehende Abbildung ist nach einem mir von Herrn Geh. Hofrat Treu freundlichst übersandtem Gipsabguss gefertigt. Das Fragment ist 13 cm. hoch und am oberen Rand 9 cm. breit. Nach der Zeichnung des Pietro Santi Bartoli ist es sicher, dass seine unterste Spitze dicht neben der rechten Hüfte der Frau ansetzen muss. Fügt man es hier an, so bleibt zwischen ihm und dem Reliefgrund neben dem Schauspieler eine schmale Lücke, die dadurch entstanden ist, dass der Ergänzer des 18. Jahrhunderts den linken Rand des Bruchstücks beschnitten hat, wahrscheinlich deshalb, weil dieser verletzt war. Auch am rechten Rand hat er abgemeisselt, um seine Ergänzungen anzufügen. Ordnet man das Dreieck an der angegebenen Stelle ein, so ergibt sich eine Gesamthöhe des Reliefs von etwa 30 cm. Diese Zahl ist um so wahrscheinlicher, als das bekannte Relief des Landmanns mit seiner Kuh[10a]) in München, das dem Schauspielerrelief seiner Technik und seinem Stil nach eng verwandt ist und fast genau dieselbe Breite hat wie dieses, ebenfalls 30 cm. d. h. ein Fuss hoch ist.

Das wichtige Ergebnis dieser Beobachtungen ist, dass, wie das dreieckige Fragment, so auch alle anderen nur in der Zeichnung des Pietro Santi Bartoli erhaltenenen Teile sicher dem Original zuzuschreiben sind.

[10a]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 455. Abb. Schreiber Tafel 80.

Zweites Kapitel.

Beschreibung und Erklärung des Reliefs.

In der Mitte sitzt auf einem Lehnstuhl ein älterer, unbärtiger Mann in bequemer Haltung. Er trägt einen anliegenden Aermelchiton, darüber einen Mantel, der Brust und rechten Arm frei lässt. Der obere Rand des Mantels ist in Hüfthöhe des Mannes leicht eingerollt. Er liegt breit auf dem linken Oberarm auf, ist um den Unterarm geschlungen, und sein äusserster Zipfel wird von der linken Hand gefasst. Ueber Brust und Rücken trägt der Mann eine Nebris, deren Füsschen auf der linken Schulter zusammengeknotet sind. Der eine Huf hängt vorn herab. Chiton und Fell werden unter der Brust von einem breiten Gürtel zusammengehalten. Von der rechten Schulter hängt eine Blumenguirlande über Chiton, Fell, Gürtel und Mantel quer über die Brust und biegt an der linken Hüfte nach hinten und oben um. Im kurzgelockten Haar trägt der Mann eine Binde, deren lange Enden auf die Schulter niederfallen, und einen Epheukranz mit Korymben. Der Kranz ist auf zwei Schnüre aufgezogen, die an den Seiten einzeln sichtbar werden und in der Mitte zusammengedreht sind. Der Mann sitzt schräg von rechts hinten nach links vorn vom Beschauer, wendet den Kopf nach seiner linken Seite und blickt etwas aufwärts. An den Füssen trägt er elegante Schnürstiefel mit hohen Sohlen aus vier Lagen (vergl. Abb. 13 d). Sie sind mit einem reichen Rankenornament verziert, das von der Ferse aus nach den Seiten wächst. Die Enden der Ranken sind zu Spiralen aufgerollt. Die Schnürsenkel laufen um Knöpfe und sind abwechselnd kreuzweise und horizontal geschnürt. Zu beiden Seiten des Schlitzes läuft

eine Reihe von ornamentalen Buckeln, die nach aussen von sich aneinander schliessenden Halbkreisen begrenzt sind. Aus dem Endpunkt des Schlitzes wächst nach der Fussspitze zu eine Palmette heraus. Die Vorderseite der Sohle und dem entsprechend der Schuh laufen nicht spitz zu, sondern enden breit und biegen in fast rechtem Winkel nach den Langseiten um. Der rechte Fuss steht etwas auswärts und höher als der linke auf dem felsigen Boden Der rechte Arm hängt leicht gebogen herab, die Hand liegt oberhalb des Knies auf dem rechten Schenkel auf. Sie hält einen Stab. Der linke Unterarm ruht auf der Lehne des Sessels, so dass der ganze Körper etwas nach dieser Seite geneigt ist.

Der Sitz des Mannes ist ein kostbarer Thronsessel. Seine Rücklehne verschwindet im Reliefgrund; die linke Seitenlehne ragt zur Hälfte schräg daraus hervor. Sie läuft in eine Rosette aus und wird von einer knieenden Stützfigur getragen. Das Sitzbrett ruht auf einem Seitenbrett, das vorn zwei Schlitze zeigt, wie ein Triglyphon, und hier, wie in der Architektur, als verkleideter Balkenkopf gedacht ist. Dieser wird von einem Tierkopf getragen, dessen langer Hals in Schenkel, Bein und Tatze eines Raubtieres übergeht, die den Stuhlfuss bilden. Nach hinten geht von dem Kopf eine Volute aus, die wohl als stilisierter Flügel und damit das ganze Tier als Greif zu fassen ist. Aehnliche Bildung zeigt ein Bank- oder Tischfuss des römischen Saales im Berliner Museum, wo der Flügel noch naturalistisch gebildet ist [11]).

An den sitzenden Mann kommt von rechts eine Frau heran. Sie tritt mit dem rechten Fuss auf. Das linke Bein ist im Knie gebogen, der Fuss nach vorn gerichtet. Sie trägt einen langen, dünnen Chiton, der vorn dicht anliegt und die Körperformen durchscheinen lässt. Nach hinten zu bauscht er sich, was darauf deutet, dass die Gestalt eben schnell herangetreten ist. An ihrer linken Hüfte ist noch der Zipfel eines herunterhängenden Mäntel-

[11]) Beschreibung der antiken Skulpturen der Kgl. Museen zu Berlin Nr. 1087. Eine Zwischenform zwischen dem naturalistisch gebildeten, abgerundeten und aufgebogenen Flügel dieser Fußplatte u. dem Flügel des Dresdner Reliefs, der zur Volute umgebildet ist, ist das Fragment eines Tischfußes Berlin Nr. 1091 mit dem schon stark stilisierten Greifenflügel. — Cf. auch die Greifen an dem Seitenbrett eines Sessels auf dem Sarkophagrelief in Villa Pamfili, Winckelmann, Monumenti inediti Nr. 92.

chens mit einer Quaste erhalten. An den Füssen hat sie Sandalen. Zu dieser Frau schaut offenbar der sitzende Mann empor.

Hinter ihr steht über Eck eine Basis, von der zwei Seiten sichtbar sind. Auf einer glatten Stufe ruht ein Sockel, der an der Langseite mit einer Doppelpalmette, an der Schmalseite mit einer Rosette verziert ist. Dann folgen die oblongen, umrahmten Hauptfelder, die beide ein Thymiaterion zeigen. Auf drei sich stufenartig verkleinernden Platten standen dann drei nach Art eines Hekataions gruppierte, langgewandete Figuren, die möglicherweise tektonisch verwendet waren, um einen Kandelaber oder ein ähnliches Gerät zu tragen. Von ihnen sind nur drei Paar je nach der Vorderseite gerichtete Füsse und der untere Rand des Gewandes erhalten.

Links sehen wir einen Knaben. Er steht auf dem rechten Bein. Sein linkes Bein ist weit vorgestellt und verschwindet oberhalb des Knies hinter dem Sitzenden. Es ist wahrscheinlich im Knie leicht gebogen und auf eine Erhöhung, vielleicht die Basis der Stele aufgesetzt. Er trägt ein kleines Gewandstück schurzartig um die Hüften geschlungen, dessen Ende auf der linken Schulter und dem Oberarm aufliegt und in zwei Zipfeln über den Unterarm herabhängt. Auch der Knabe trägt Sandalen.

---

[12]) Vergl. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos Sp. 1095 u. 1107. Binde und Kranz vereinigt z. B. auf dem Krater Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Tf. 57. Kopf aus der Wemyns Collection, abgeb. Catal. of ancient Greek Art, Burlington Club of Arts, 1904, Tf. 30.

[13]) Solche Guirlanden um die Brust heißen ὑποθυμιάδες; Athenäus p. 688 c: τοὺς στεφάνους τοὺς περικειμένους τῷ στήθει ὑποθυμιάδας οἱ ποιηταὶ κεκλήκασι. Diese ποιηταί sind nach Athen. p. 678 d Alkaios u. Anakreon. Die Sitte erläutert Plutarch in den quaestiones convivalium p. 647 e. Man hängt ὑποθυμιάδες ἐκ τῶν τραχήλων, damit der Duft von unten her durch die Nase in das Gehirn ziehen könne, wo es eine reinigende Wirkung ausübt. Auch die περιπόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους, die nach Dionys von Halicarnaß A. R. VII 72 die Silene bei Aufzügen tragen, sind als solche Gewinde aus verschiedenen Blumen aufzufassen, während Wieseler, Satyrspiel S. 715 meint, daß sie χλαίνας aus buntgefärbtem Zeug sind. Satyrn mit Guirlanden über der Brust: Tischbein, Ancient Vases I Tf. 35, II Tf. 21, IV Tf. 55; Sarkophag in Villa Pamfili in Rom, Matz-Duhn. Antike Bildwerke in Rom II Nr. 2274. — Silene Tischbein I Tf. 38. — Komasten Tischbein II Tf. 15 u. 38; de Laborde, Collection des Vases grecs de M. le Comte de Lamberg I Tf. LVI. — Teilnehmer am Symposion und ihr Mundschenk auf dem Krater, Winckelmann Mon. antichi inediti Nr. 200; Dionysos selbst: Tischbein I Tf. 34, II Tf. 2, 7. Dionysos

Es handelt sich nun darum, das Relief zu deuten und zu ergänzen. Beide Aufgaben hängen eng miteinander zusammen.

Die Deutung der mittleren Figur haben wir zweifellos im Kreis des Dionysos zu suchen. Der Epheukranz und die breite Binde [12]), die Blumenguirlande [13]) und die Nebris [14]) lassen darüber keinen Zweifel. Es stimmt gut dazu, dass auf dem Mantel sich Spuren von roter Farbe finden, die an die ἀλουργίς erinnern, wie sie Dionysos bei Philostrat, Jmagines I 15, trägt, und dass die Armlehne des Throns von einer knieenden, nackten, männlichen Figur getragen wird, die man nach Analogie der Stützfiguren des Reliefs am Thron des Dionysospriesters und des Hyposkenions im athenischen Theater [15]) sowie der Stützfiguren im kleinen Theater von Pompeji [16]) für einen Silen halten wird, obgleich sich vor dem Original nicht mehr feststellen liess, ob die Figur bärtig sei. Dem übrigen Kostüm entsprechend wird man den Stab in der Hand des Mannes zu einem Thyrsos ergänzen.

Dass es ein Schauspieler in dionysischer Rolle, nicht Dionysos selbst ist, beweisen der Aermelchiton, der den Schauspielern ausschliesslich eigentümliche Stiefel mit hoher Sohle [17]), vor allem aber die Porträtzüge des Mannes. Ob der wie ein Herrscher thronende Schauspieler den Gott selber oder einen königlichen Diener desselben vorstellt, wie etwa König Pentheus, lässt sich nicht entscheiden. Die Deutung auf einen dramatischen Dichter, die Visconti, Panofka und neuerdings Schreiber [18]) aufgestellt

---

u. die ihn umgebenden Silene: Etruskische Vase in Bonn Nr. 83, Annali 1878 tav. d'agg. H (Furtwängler); Pompejanisches Wandgemälde Sogliano, Le pitture murali campane S. 120 Nr. 167. — Blumenkranz am Dionysostempel, Relief mit Einkehr des Dionysos bei Ikarios, Schreiber Tf. 37—39. Als Weihgeschenk auf dem dionysischen Weihrelief neben Thyrsos u. anderen dionysischen Abzeichen, Löwenrelief Grimani, Schreiber Hell. Rel. Tf. I, Wiener Brunnenreliefs Tf. III. Neben einer Maske, Maskenrelief in München, Schreiber Tf. 100.

[14]) Die Begleiter des Gottes, besonders die Mänaden, tragen die Nebris schon auf schwarzfigurigen Vasenbildern. Dionysos selbst trägt sie seit dem 4. Jhdt. Cf. Thrämer bei Roscher I 1 Sp. 1107.

[15]) Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater S. 46 fig. 15. — A. Müller, Griechische Bühnenaltertümer S. 94. — Mon. dell'Inst. VIII Taf. XVI.

[16]) Mau, Pompeji S. 143 fig. 69. Niccolini, Tafelband I Teatri Tf. 2.

[17]) Ueber genauere Form u. Geschichte von Aermelchiton u. Kothurn wird in Kap. 3 u. 4 gehandelt.

[18]) Wiener Brunnenreliefs S. 23.

haben, ist entschieden abzuweisen, da zur Entstehungszeit dieses Reliefs ein Dichter nicht Schauspielertracht tragen würde. Vielmehr wird er, wie das Relief im Lateran Nr. 245, das man für Menander hält [19]), und das Mosaik in Neapel mit Einübung eines Satyrchors durch einen Chorodidaskalos, den man auf Aeschylus deuten kann [20]), beweisen, nur mit Mantel und Sandalen bekleidet dargestellt.

Nicht leicht ist Deutung und Ergänzung der weiblichen Figur. Sie naht eilig dem thronenden Mann, der zu ihr aufschaut. Ihre Arme und Hände müssen gehoben gewesen sein, da wir nirgends Ansatzspuren derselben finden. Es liegt nahe, an Nike zu denken [21]), die den Schauspieler zu bekränzen käme, aber das Fehlen von Flügeln schliesst diesen Gedanken aus. Für gehobene Flügel fehlt es an Raum, und wenn die Flügel gesenkt gewesen wären, müsste man wenigstens die Spitzen noch auf dem Reliefgrund sehen. Auch würden sich Flügel nur schwer mit dem Mäntelchen vertragen, dessen Zipfel sichtbar ist. Ausgeschlossen scheint ebenso der Gedanke an die tragische Muse, für die weder die lebhafte Bewegung, noch die leichte Bekleidung angemessen erscheinen. An Ariadne zu denken verbieten dieselben Gründe und der Umstand, dass nicht Dionysos selbst, sondern ein Schauspieler dargestellt ist. Der Künstler, der das Relief für die Sammlung Pourtalès ergänzt hat, hat an eine Mänade gedacht, und diese Möglichkeit scheint in der Tat nicht ausgeschlossen. Tracht und Bewegung stimmen gut zu dieser Deutung [22]). Doch ist die Art, wie man die Bacchantin ergänzt hat, abzulehnen. Die Bewegung des Oberkörpers mit der starken Drehung passt nicht zum Unterkörper. Ueberhaupt spricht ein gewichtiges Bedenken gegen die Deutung. Mänaden, die

---

[19]) Schreiber Tf. 84. Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters S. 36. Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 54.

[20]) Mus. Borbon. II Tf. LVI. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Tf. 14. Die Deutung stammt von Loeschcke.

[21]) Das thaten Visconti S. 194 f. u. O. Müller, Handbuch der Archaeologie S. 747.

[22]) Sie ist zuerst von Buonarroti aufgestellt, una baccante che doveva sonare il cembalo. Cf. die neuattischen Mänaden, die Winter zusammengestellt hat im 50. Berliner Winckelmanns-Programm 1890, besonders die auf Tf. II 2. Doch hat auch der Unterkörper der Nympfe auf dem Krater Sabouroff LVII, die an Dionysos mit Obst u. Kuchen herantritt, dieselbe Bewegung.

in den Kreis von Sterblichen eintreten, sind sonst nicht nachweisbar. Sie erscheinen nur im mythischen Thiasos des Gottes [23]). Im Schauspielhaus hat die Mänade nichts zu suchen.

Im Verkehr mit Menschen erscheinen ausser göttlichen Wesen nur Personificationen [24]). Für einen siegreichen Schauspieler kämen besonders solcher literarischer oder intellektueller Art in Betracht. Man muss etwa die Apotheose Homers [25]) vergleichen, wo Chronos, Oikumene, Ilias, Odyssee, Mythos, Geschichte, epische Poesie, Tragödie, Komödie, Physis, Arete, Mneme, Pistis und Sophia dem Dichter huldigen. In diesem Kreis ist die Deutung zu suchen. Möglich wäre auch die Vertreterin der Stadt oder der Phyle, der der Schauspieler angehört.

Arme und Hände der Frau müssen vorgestreckt und erhoben gewesen sein. Welches Attribut man ihr zu geben hat, ist ungewiss, doch scheint mir ein Ergänzungsversuch mehr Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen zu können als alle anderen. Der Schauspieler ist vollständig kostümiert. Das Einzige, was ihm fehlt, ist die Maske. Diese könnte die Frau mit etwas zurückgebogenem Oberkörper hochhalten und dem thronenden Manne zeigen, der zu ihr emporsieht [26]).

Der Knabe erscheint bei Buonarroti und Visconti als Flötenspieler und zwar sind es eine gerade Flöte und eine mit gebogenem Schalltrichter versehene, also phrygische Flöten [27]), auf denen er spielt. Der Ergänzer behält das Motiv bei, doch gibt er dem Knaben nur eine gerade Flöte in die Hand. Nach dem, was ich oben ausgeführt habe, wird man von der Voraussetzung ausgehen dürfen, dass auch an dieser Stelle das Relief zur Zeit Buonarrotis noch vollständiger erhalten war. Hieran könnte irre machen, dass die jetzt am Original fehlende linke Hand mit einem Stift befestigt war, zu dessen Aufnahme ein tiefes Loch diente, das in den Arm-

---

[23]) Cf. Deubner bei Roscher s. v. Personifikationen Sp. 2114 f.

[24]) Cf. Deubner a. a. O. Sp. 2110 ff.

[25]) Friederichs-Wolters Nr. 1629. Watzinger, 63. Berliner W.-Prg. 1903.

[26]) Auch auf dem von Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters S. 36 auf Menander gedeuteten Relief im Lateran Nr. 245, Schreiber Tf. 84, hielt die stehende Frau eine Maske. Cf. Lohmeyer, Röm. Mitt. XIX S. 39.

[27]) Abb. solcher aus dem Kult der Kybele stammenden Doppelflöten bei Zoega, Bassiril. I 14, cf. Baumeister S. 560.

stumpf eingebohrt ist. Es hat ein zu altertümliches Aussehen, als dass man es dem Ergänzer des 18. Jahrhunderts zuschreiben möchte, und man könnte für seinen Urheber einen Renaissance-Künstler halten, der schon vor Buonarroti das Reliefbild hergestellt hätte. Dass jedoch die Hand mit den Flöten ergänzt worden wäre und der Oberkörper der Frau nicht, ist unwahrscheinlich, und jenes Stiftloch kann ebensogut dem antiken Verfertiger des Reliefs wie einem Restaurator zugeschrieben werden. Denn die linke Hand und die Flöten ragten aus dem Reliefgrund so weit heraus, dass es viel bequemer war, diese Teile gesondert zu arbeiten und anzustücken.

Drittes Kapitel.

Das Bühnengewand des tragischen Schauspielers.

Dass der Chiton und die Stiefel, die der sitzende Mann des Dresdner Reliefs trägt, ihn als tragischen Schauspieler erweisen, hat Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens S. 35, richtig erkannt. Um aber das Relief genau datieren zu können, empfiehlt es sich, die sicheren Beispiele von Gewand und Kothurn tragischer Schauspieler in chronologischer Abfolge zu betrachten und die Entwicklung zu verfolgen, die sie durchmachen.

Für die literarischen Zeugnisse über das Kostüm der tragischen Schauspieler — nur von ihnen soll im Folgenden die Rede sein — genügt es, auf die von Albert Müller in seinem Lehrbuch der

Abb. 3. Krater mit Vorbereitung zu einem Satyrdrama in Neapel.

griech. Bühnenaltertümer S. 226 Anm. 2 genannten Autoren zu verweisen. Auf sie gestützt kommt Müller S. 229 zu dem Ergebnis, dass Aeschylus für alle Zeiten das Kostüm fixiert hat.

Wie das voraeschyleische Kostüm aussah, können wir wahrscheinlich den Darstellungen von Satyrdramen entnehmen, die, wie von Prott vermutet hat, auf Votivpinakes des fünften Jahrhunderts zurückgehen. Das weitaus wichtigste Denkmal dieser Art bleibt die bekannte Neapler Satyrvase [28]). (Abb. 3). Dazu kommen eine noch unpublizierte Vase in Athen und einige Scherben in Bonn, die von einer entsprechenden Darstellung herrühren. (Abb. 4). Die

Abb. 4. Vasenscherben mit dem Personal für die Aufführung eines Satyrspiels in Bonn.

[28]) Heydemann, Vasensammlung des Museo Nazionale in Neapel Nr. 3240. Abb. Mon. dell'Inst. III 31, danach Wien. Vorl. Serie E. Tf. 6/7; Wieseler, Theatergebäude VI 2; Baumeister, Denkmäler I Taf. V 422; Schreiber Bilderatlas Tf. 3 Nr. 1; Reinach, Répertoire des Vases peints I p. 114. Cf. Wieseler, Das Satyrspiel,

Bonner Scherben sind in einer athenischen Töpferei gefunden, die in der Nähe des Piraeusbahnhofs gelegen hat [29]), und stammen von einem attischen Krater [30]) des schönen Stils vom Ende des fünften Jahrhunderts. [31]).

Die Hauptpersonen des Dramas sind Poseidon und Amymone. Zwischen beiden steht auf der Erde die Hydria, in der das Mädchen Wasser geholt hat [32]). Der dritte Schauspieler gab wohl die Frau, die den langgestielten Fächer trägt und die vielleicht Aphrodite ist.

Von Poseidon haben wir den Kopf mit langem Bart und langem Haar, in dem ein Lorbeerkranz liegt. Ferner sind die Brust und der linke Arm erhalten. Er trug ein anliegendes Gewand, das mit vom Halsbündchen nach unten laufenden Strahlen verziert ist, und einen Mantel, der über der linken Schulter und dem linken Arm liegt. In der linken Hand hält er den Dreizack.

Von Amymone, deren Gestalt teils auf demselben Stück wie Poseidon, teils auf einem zweiten Fragment erhalten ist, fehlen nur die Füsse. Sie trägt einen langen, fein gefältelten, unverzierten Chiton, darüber einen zweiten Chiton, der nur bis zum Knie reicht und mit langen Aermeln versehen ist. Es ist die persische Kandys [33]). Sie zeigt

---

Goettingen 1848. Ueber die Gewänder S. 85 ff. Johannes de Prott, De Amphora Neapolitana fabulae satyricae apparatum scaenicum repraesentante in Schedae philologae Usener oblatae, Bonn 1891, S. 47 ff.

[29]) Sie stammen aus einer Töpferei, weil sie zusammen mit zahlreichen technisch mißlungenen Stücken u. mit Brennproben gefunden sind, wie sie Hartwig, Arch. Jhb. XIV 1899 S. 164 ff. Anm. 21 zusammengestellt hat. Daß es nicht schlechthin unfertige Scherben sind, wie er sie nennt, sondern wahrscheinlich sämtlich Brandproben, beweist das kreisrunde Loch, das ursprünglich die Mitte der Scherbe einnahm u. auf Fig. 5 und 6 deutlich zu erkennen ist.

[30]) Leider befindet sich in Bonn kein Fragment der Vase, das die Form in allen Einzelheiten sicher stellte, weder Rand, Henkel noch Fuß. Das Gefäß war aber sicher weit geöffnet, da es inwendig gefirnisst ist und nahe am oberen Rand, wo die Wandung nach außen umbiegt, sich ein schmaler, tongrundiger Streif befindet, wie dies bei Krateren öfters vorkommt.

[31]) Die Falten sind noch ganz ruhig gehalten, die Köpfe vollständig ins Profil gerückt. Die Kränze sind weiss aufgesetzt. Haar und Bart sind sehr ähnlich behandelt wie Mon. dell'Inst. IV 21. Analogieen für die Gewandung sind in den Anmerkungen zu der Beschreibung beigefügt. Sie gehören zum Teil schon ins 4. Jahrhundert.

[32]) Für die Darstellnng dieser Sage cf. Overbeck, Kunstmythologie Tf. XIII. Nr. 3—15. Elvira Foelzer, Die Hydria S. 5, Anm. 11.

einen schmalen, dunklen, vertikalen Mittelstreifen mit hellen, ausgesparten Kreisen [34]). Rechts und links von diesem laufen je ein Lorbeerzweig mit alternierenden grossen Blättern und Beeren, der eingestickt zu denken ist [35]). Die bis zur Handwurzel reichenden, eng anliegenden Aermel zeigen eine Doppellinie, an der gestielte, stilisierte Blättchen nach beiden Seiten ansetzen [36]). Es ist wohl die Aermelnaht, die zum Rebstengel ausgestaltet ist, an dem die Blätter ansetzen [37]).

Die Fächerträgerin, die ebenfalls auf zwei (hier nicht abgebildeten) Fragmenten erhalten ist, und deren Unterkörper fehlt, trägt genau denselben kurzen Aermelchiton wie Amymone. Nur ist ihr Mittelstreifen breiter und statt mit Kreisen mit Zickzacklinien verziert [38]).

Von dem Flötenspieler, der als Musiker in dem Satyrdrama mitwirkte, sind ein Teil des Oberkörpers und die Arme erhalten. Er hält in jeder Hand eine Flöte. Sein langärmeliger Chiton ist wieder mit Lorbeerzweigen bestickt. Der breite Mittelstreifen zeigt hier Schachbrettmuster [39]).

---

[33]) Die Kandys kommt in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts auf (Hauser, Oesterr. Jahrcshefte VI S. 88) und wird im vierten Jahrhundert Modekleidung. (Zahlreiche Beispiele hat Amelung bei Pauly Wissowa unter χειρίδωτος χιτών S. 2208 zusammengestellt.) Es ist anzunehmen, daß die Bühne, die nach prächtiger, singulärer Ausstattung strebt, das Kleidungsstück übernommen hat, ehe es so bekannt und verbreitet war wie im vierten Jahrhundert, also schon bald nach seinem Aufkommen in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts.

[34]) Derselbe Mittelstreifen auf der Vase mit Pelops u. Hippodamia, Arch. Ztg. 1853 Tf. 53 u. der Vase des Asteas, Millin, Peintures de Vases I 10.

[35]) Ebenso angebrachte Zweige auf der Vase Millingen, Peintures de div. coll. Tf. 52. Dieselben Zweige auf langen Aermeln C. R. 1861 Tf. 5, 3. Mon. dell'Inst. I Tf. 50. Fragment im Museum zu St. Louis Furtwängler-Reichhold Abb. 17. S. 41.

[36]) Dasselbe Ornament an dem Gewand der Athena auf der unteritalischen Vase mit Hektors Lösung, Mon. dell'Inst. V, XI und auf den Aermeln des Dionysos auf der Hydria des schönen Stils im Brit. Mus. E 228. Abb. Catalogue of Vases III Tf. IX.

[37]) Cf. die Stilisierung der Weinblätter an dem Rebzweig in der Hand des Dionysos, Gerh., A. V. 57, 77, 108, 142, 246 u. British Museum Catalogue of Greek and Etruscian Vases Nr. 604.

[38]) Derselbe Mittelstreifen auf der Vase mit Parisurteil, C. R. 1861 Tf. III u. der Amphora mit Orientalen Mon. dell'Inst. IV 4.

[39]) Denselben Mittelstreifen haben Paris, C. R. 1861 pl. III, auf der Hydria aus Kertsch Furtwängler-Reichhold Tf. 79, C. R. 1861 pl. V, 1 u. Gerhard, Apulische

Es sind Reste von mindestens drei Chorsatyrn erhalten. Von einem haben wir den Leib und den rechten Schenkel, der noch gut die lebhafte Tanz-Bewegung zeigt. Ein zweiter Satyr war im Profil gezeichnet. Erhalten sind der Leib, der in die Hüfte gestemmte linke Arm und beide Schenkel. Der dritte Satyr, der vor einem Pfeiler steht, ist bis auf Kopf und Füsse vollständig. Er streckt beide Unterarme vor. Die Bekleidung der Satyrn besteht aus einem Fell imitierenden Schurz, an dem Schwanz und Phallos befestigt sind [40]). Auf jeder Hüfte ist ein Ornament angebracht. das einem vierspeichigen Rad gleicht. Es ist entweder eingestickt oder wahrscheinlicher als aufgenähtes Metallplättchen zu denken [41]), da solche nach dem bekannten Zeugnis von Demosthenes

Vasenbilder Tf. C. u. D.; Orientalen, C. R. 1866 IV u. Mon. dell'Inst. IV 4; Amazonen, Heydemann, Vasenbilder Tf. VII; Hippolyte Millin I 15. — Einen langen, engen Aermel mit Schachbrettmuster zeigt eine attische Scherbe von der athenischen Pnyx in Heidelberg, von der mir Herr Dr. Jacobstal in Berlin eine Pause verschafft hat. Der Arm ist gegen einen Tempel oder Palast ausgestreckt, der weiß aufgesetzt ist und dessen Innenzeichnung mit stark verdünntem Firniß eingesetzt ist. Vor den Säulen des Gebäudes erscheint das obere Ende einer Leiter. Möglicherweise haben wir hier den Rest einer tragischen Szene, doch scheint es mir wahrscheinlicher, daß es ein Komödienbild in der Art der Vasen Müller-Wieseler II 3, 49 = Wieseler, Theatergebäude IX 11, u. Panofka, Cab. Pourtalès Tf. X = Wieseler, Theatergeb. IX 12, ist, wo ein Liebhaber sich mit einem Begleiter dem Fenster der Geliebten naht, zu dem er vermittels einer Leiter emporsteigen will.

[40]) In der Regel besteht der Schurz aus wirklichem Fell, cf. die Neapler Satyrvase (mit einer Ausnahme!), Mosaik in Neapel, Museo Borbonico II Tf. LVI, Gemme in Berlin, Wieseler, Theatergebäude Tf. VI 4. Weitere Bühnen-Satyrn im Fell-Schurz sind bei Wieseler, Satyrspiel S. 157 zusammengestellt.

[41]) Die aus Zeug gefertigten Schurze sind in der Regel auf der Hüfte ornamentiert. Eine Ausnahme macht der Pandora-Krater im Brit. Mus., abg. Journal of hellenic studies XI Tf. 11, wo der Schurz gleichmässig dunkel gefärbt ist. Der Schurz des Eunikos auf der Neapler Satyrvase zeigt große Rosetten auf dunklem Grund. Die drei Chorsatyrn Wieseler, Theatergebäude Tf. VI 3, nach Tischbein, Collection of Engravings from Ancient Vases — in the Possesion of Sir W. Hamilton I Tf. 39, u. der Satyr auf der Vase in Wien, abg. Lenormant u. de Witte, Élite Céramographique I Tf. 48, u. de Laborde, Collection des Vases Grecs de M. le Cte. Lamberg I Tf. XLIX, haben denselben Kreis mit eingezeichnetem Kreuz wie die Bonner Satyrn. De Witte erklärt S. 144 das Ornament für einen Ball als erotisches Symbol. Wieseler, Satyrspiel S. 157, Anm., widerlegt dies mit Recht durch den Hinweis auf den ähnlichen Schurz der Atalante auf dem etruskischen Spiegel Museum Gregorianum I 35, 1, wo der äußere Kreis doppelt gezogen ist und in das Centrum ein kleiner Kreis gesetzt ist was nur Radkranz und Nabe bedeuten kann, wie Ungharelli, p. 5, richtig sah. Die Erklärung Ungharellis als ein Symbol für Wagensiege kann aber nicht richtig sein, weil weder

Midiana noch im vierten Jahrhundert zum Schmuck der dionysischen Festkleider verwendet wurden. Einem Satyr möchte ich ferner den erhobenen Arm mit der stark zurückgebogenen Hand hinter der Fächerträgerin, einem anderen die beiden Hände mit Flöten weiter oben und einem weiteren das Fragment eines nackten Rückens zuschreiben. Damit hätten wir Reste von sechs Choreuten.

Ob zu Satyrn auch die beiden Köpfe auf zwei anderen, nicht abgebildeten Fragmenten gehören, die genau mit dem Kopf des Poseidon übereinstimmen, ist zweifelhaft. Bei beiden sind kleine Stücke des Oberkörpers, bei dem einen noch eine Hand sichtbar. Das Fragment eines dritten gleichartigen Kopfes, das nur noch die Haare und den Kranz zeigt, könnte dem vor dem Pfeiler stehenden Satyr gehören. Wahrscheinlicher sind aber alle drei Köpfe der Rückseite oder einem anderen Gefäss desselben Meisters zuzuweisen. Dasselbe gilt für Hephaistos, von dem nur der Hinterkopf mit langen Locken und die linke Schulter erhalten sind. Er trägt einen

---

Atalante noch die Amazone auf einer Berliner Amphora, abgeb. Arch. Ztg. 1847 VI Tf. VII, auf deren Chiton das Rad dreimal wiederkehrt, und die thronende Gestalt in asiatischer Tracht, Mon. dell'Inst. 1833 I Tf. LVII, wo es die Beinkleider auf den Knieen schmückt, etwas mit Wagenrennen zu tun haben können. Dasselbe gilt für die Dioskuren, wenn einem von ihnen ein Bronzerad geweiht wird, das dieselben Formen wie das Schurzornament hat. Abb. Fränkel, Inscriptiones Peloponnesi Nr. 566, cf. Arch. Ztg. 40, 170. Man wäre sonst geneigt, an das Abbild eines Wagenrads zu denken, zumal das Ornament auch Pferden eingebrannt wurde. Cf. Millingen, Peintures de vases grecs pl. XXXVI = Inghirami III pl. 225. Von diesen kann es auf die mythischen ἵπποι, die Silene, übertragen worden sein und den Dioskuren geweiht als ritterlichen Gottheiten. Millingen erklärt es S. 110 für den Buchstaben Θ. Das richtige und für alle Fälle passende enthält wahrscheinlich Wieselers Deutung als glückbringendes Amulett. Die Deutung wird gestützt durch zwei vierspeichige Bronzeräder, Schliemann, Mykenae S. 83 Nr. 120. Da sie einen henkelartigen Ansatz haben, müssen sie an einer Schnur oder dergl. befestigt gewesen sein. Man trug sie also wahrscheinlich als Amulett um den Hals oder am Oberarm. Die ähnlichen goldenen Rädchen aus den mykenischen Schachtgräbern Schliemann S. 234 fig. 316 wurden wohl als sinnvoller Schmuck auf die Gewänder aufgenäht, wie ich es auch für die Bonner Satyrn annehmen möchte. Eine große Zahl der in der Eremitage aufbewahrten, zum Kleiderschmuck bestimmten Goldplättchen hat prophylaktische Bedeutung; cf. Stephani C. R. 1866 S. 69 ff, 1878—79 S. 44. Schon auf mykenischen Vasen ist das Rad ein beliebtes Ornament, cf. Furtwängler—Loeschcke, Mykenische Vasen Tf. XV 97, XXIII 166, XXVII 379 u. XXVIII 229—32. Dann erscheint es auf der samischen Kalpis Brit. Mus. A 1321, Abb. Elvira Foelzer, Die Hydria Tf. VIII Nr. 154 S. 85. Vielleicht ist es ursprünglich eine Stilisierung der Sonnenscheibe.

Chiton mit eingestickten Lorbeerzweigen und einem mit Punkten verzierten Bündchen, hat den Mantel über den linken Arm gelegt und die Axt links geschultert. Der Gegenstand der Darstellung war vielleicht die Rückführung des Hephaist.

Dem Chorodidaskalos der Hauptseite wird die auf einem besondern Fragment erhaltene Lyra gehören.

Neben der Fächerträgerin erscheint, durch das Terrain abgeschnitten, das Brustbild eines nackten Mannes mit einem Stab über der linken Schulter. Der Kopf ist fortgebrochen. Wahrscheinlich ist es ein Gott mit einem Szepter.

Weitere Fragmente zeigen Reste von Figuren, deren Gewänder ebenfalls mit grossen Zweigen verziert sind, die aber keine Aermel haben. Es sind 1) ein Oberkörper mit den Enden von langen Haaren, die auf die Brust niederfielen, und dem Ansatz der Arme, 2) ein Stück aus der Gegend der Taille mit einem Rest des rechten Unterarms, 3) ein Stückchen der Brust mit dem rechten Oberarm, 4) ein Stück des Rumpfes. Auf derselben Scherbe sind ein paar Stufen sichtbar, die vielleicht den Unterbau eines Weihgeschenks, eines Altars oder eines Luterions bildeten [42]).

Es kommt hinzu das Gewandstück gegenüber dem Satyr neben der Säule, eine mit Gewand bedeckte Schulter neben der Fächerträgerin und eine neben einem der der Rückseite zuzuweisenden Köpfe. Sämtliche Fragmente hoffe ich veröffentlichen und deuten zu können, wenn ich die gleichartige Vase in Athen gesehen habe.

Die älteste Darstellung von Figuren der Tragödie in ihrer Theaterkleidung zeigt der Berliner Andromedakrater [43]).

Bethe hat hervorgehoben, wie eng sie in der Ornamentik der Gewänder mit der Neapler Vase übereinstimmt. Andererseits stimmt der Aithiop mit den Bonner Scherben darin überein, dass er die Kandys trägt. Diese beiden Erscheinungen schränken den Zweifel, ob wir hier wirklich Theatertracht haben, ein. Dass der Maler kein genaues Bühnenbild geben wollte, zeigt der Umstand, dass Perseus, Hermes und Kepheus nur mit dem Mantel bekleidet

---

[42]) Cf. den Untersatz des Luterions Overbeck, Kunstmythologie Tf. XIII Nr. 11.

[43]) Berlin Nr. 3237. Furtwängler, Arch. Anzeiger 1893 S. 91 f. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase paintings S. 42. Engelmann, Archäol. Studien zu den Tragikern fig. 20 S. 69. Bethe, Arch. Jhrb. 1896 Band XI S. 292 ff. Tf. 2.

sind. Der Vorgang ist also nach üblicher griechischer Weise in dem Idealkostüm der grichischen Heroenzeit dargestellt. Nur Andromeda, die man am bequemsten als Barbarin charakterisieren konnte, wenn man sie in Bühnentracht darstellte, hat man diese gegeben; doch deckt sich nicht in jeder Hinsicht ihre Tracht mit der der Bühne, denn ihr Chiton ist statt mit breitem Gürtel mit einem schmalen Band gegürtet und bauschig herausgezogen. Bei dem Aithiopen würde, da es sich um eine dienende Nebenfigur handelt, die Barbarentracht kaum so reich ausgestattet sein, wenn nicht die Erinnerung an Theateraufführungen den Künstler beeinflusst hätte. Auch die auf der Brust der Aphrodite angebrachten Stickereien haben dort ihren Ursprung genommen, während die Göttin sonst überhaupt kein Bühnenkleid trägt. Wir werden also das Richtige treffen, wenn wir, in den Hauptsachen mit Bethe, Abhängigkeit von der Bühne annehmen.

Ein ganz zuverlässiges Dokument für die Tracht der Tragödie nach Aeschylus ist erst das im Piraeus gefundene Relief aus der Zeit um 400 v. Chr. [44]). (Abb. 5).

Abb. 5. Votivrelief dreier Schauspieler an Dionysos in Athen.

Ueber den Einfluß des Theaters auf Vasen des 5. Jahrhunderts überhaupt cf. Pottier, Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre III, 1906, p. 1053—58.

[44]) Robert, Ath. Mitt. VII (1882) S. 389 ff. Tf. XIV, Hermes 22 (1887) S. 336. Friederichs-Wolters 1135. Furtwängler, Sammlung Sabouroff S. 31 f.. Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 23 f.. Maaß, Arch. Jhrb. XI (1896) S. 104 Abb. 2. Studniczka, Ueber

Der Unterschied des Costüms gegenüber dem der Schauspieler auf den Satyrvasen besteht in der grösseren Länge des Chitons. Auf der Neapler Vase hat nicht einmal der König das Schleppkleid. Das passt gut zu der Nachricht, dass erst Aeschylus das σύρμα eingeführt hat [45]).

Ferner entbehren die Masken der Hauptpersonen wie Laomedon, Herakles und Hesione des Onkos. Auch ihn hat Aeschylus den Schauspielern gegeben.

Ich halte also die von Prott vertretene Ansicht, dass sich im Satyrspiel die voraeschyleische Kostümierung hielt, für richtig.

Mit allen späteren Darstellungen des Bühnenchitons stimmt das Schauspielerkleid auf dem Piraeusrelief genau in der Form überein. Immer wieder finden wir das weite, faltenreiche Aermelhemd, das glatt, d. h. ohne den sonst üblichen Bausch, herabfällt und von einem breiten Gürtel dicht unter der Brust lose zusammengehalten wird. Gewöhnlich reicht es bis zur Erde, hat zuweilen bei Frauen eine Schleppe. Nur bei Pädagogen oder ähnlichen untergeordneten Personen reicht der Chiton nicht weiter als bis zum Knie.

Eine kleine Abweichung bietet Unteritalien im vierten Jahrhundert. In Griechenland besteht das Kostüm aus einem mit Mustern verzierten Untergewand mit ornamentierten Aermeln und einem Mantel. Dass die Aermel an dem Chiton sitzen, beweist das Neapler Mosaik (Mus. Borb. II tav. LVI.), wo der Schauspieler gerade im Begriff ist, sich dieses Aermelhemd über den Kopf zu ziehen. In Unteritalien bildet ein unverziertes Aermelhemd mit ornamentierten Aermeln, das Watzinger (Studien z. unteritalischen Vasenmalerei S. 41) mit Recht ein Trikot nennt, das Untergewand. Darüber wird ein gestickter ärmelloser Chiton oder Chitoniskos gezogen und schliesslich der Mantel umgelegt. Auf dem glockenförmigen Krater aus Lentini [46]) sieht man bei Orpheus als Kitharoed deutlich, dass der Aermel unter der Achsel in ein dunkles, eng anliegendes Gewand übergeht, das unter dem langen, lose herabhängenden Chiton getragen wird.

Die Römer haben den griechischen Bühnenchiton vermutlich

---

das Schauspielerrelief aus dem Piraeus, Mélanges Perrot, Paris 1903 S. 307. Weitere Literatur bei ihm Anm. 1.

[45]) Westermann, Biographi Graeci p. 121, 74.

[46]) Benndorf, Griechische und sizilische Vasenbilder Tf. 40.

von Tarent aus übernommen, der Vaterstadt des Livius Andronicus. Er ist dem griechischen völlig gleich, erst in spätrömischer Zeit tritt vereinzelt ein kleiner Bausch auf [47]).

Es lässt sich also im Schnitt — darin hat Albert Müller recht — weder bei Griechen noch bei Römern eine Weiterbildung nach Aeschylus nachweisen.

Während aber die Form des Chitons sich bald ein Jahrtausend unverändert hält, lässt sich in der Ornamentik und in der Farbe ein starker Wechsel verfolgen. Die Entwicklung des Ornaments geht so vor sich, dass es im fünften Jahrhundert sehr reich, naturalistisch und mannigfaltig beginnt, immer einfacher und nüchterner wird und schliesslich ganz steif linear endet.

Am abwechslungsreichsten sind die Verzierungen auf den Vasen des fünften Jahrhunderts. Das Prinzip der Dekoration besteht auf der Neapler Vase und dem Andromedakrater meistens darin, dass in der Mitte des Gewandes eine glatte Fläche gelassen wird, an die rechts und links figürliche Streifen ansetzen, während diese wiederum von geometrischen Streifen eingefasst werden. Als äusserster Abschluss dient in der Regel der sogenannte laufende Hund [48]). Auf allen drei Chitonen des Andromedakraters und auf der Brust des Laomedon ist dies ausserordentlich dekorative Ornament so abgegrenzt, dass ein doppelter laufender Hund entstanden ist, d. h. je ein gegenständiger heller und dunkler, die ineinander eingreifen. An allen Aermeln der Neapler Vase und an denen der Andromeda sind je zwei solcher doppelten laufenden Hunde einander

---

[47]) Grabrelief des Valerianus Paterculus in Villa Pamfili, Matz-Duhn III Nr. 3802. Winckelmann, Mon ined. Nr. 189. Wieseler, Theatergebäude Tf. 13, 1.

[48]) Das als laufender Hund bezeichnete Wellenornament kommt bekanntlich auch sonst unendlich oft vor, z. B. auf Schildrändern, und auf der Neapler Satyrvase an den Kissen, auf die sich Dionysos u. die Muse lehnen. Er ist wahrscheinlich aus Hängespiralen entstanden in der Form, in der wir sie auf mykenischen Vasen (cf. Elvira Foelzer, Die Hydria Tf. I Nr. 6 S. 29, Tf. III Nr. 40 S. 46, Furtwängler u. Loeschcke, Myken.-Vasen Tf. 23 Nr. 168 u. 174) und auf der geometrischen Vase aus Thera aus dem 7. Jahrh. (abg. Dragendorff, Thera S. 143) finden, wo sie noch nicht vollständig regelmäßig herunterhängen. Dies ist zuerst der Fall auf protokorinthischen Vasen, z. B. Antike Denkmäler II Tf. 44 und auf dem frühattischen Fragment aus Aigina, Benndorf, Griech. u. siz. Vasenbilder Tf. LIV.

[49]) Ebenso an dem Mittelstreifen auf der Vase Arch. Ztg. 1848 VI Tf. XIII = de Laborde, Vases de Lamberg II pl. 24 = Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst I 1, 7.

gegenübergestellt. Sie umschliessen ein ebenfalls sehr dekoratives Muster, das an ineinandergesteckte Blätter erinnert [49]), aber nicht so gemeint ist, wie der einseitige Abschluss an der Schulter zeigt.

Die Muster sind nicht etwa in einen schweren, brokatartigen Stoff eingestickt, sondern in einen dünnen, beweglichen Stoff der sich, wie die Falten zeigen, an den Körper anschliesst, eingewebt.

In den bald breiteren, bald schmäleren Streifen der einzelnen Gewänder herrscht die reichste Abwechslung. Auf der Neapler Satyrvase sehen wir den Chiton in ganzer Ausdehnung nur bei der Muse. Auf der Brust sieht man einen breiten Streifen mit Protomen von Pferden, von denen die Vorderfüsse bisweilen sichtbar sind. Es kommt ihnen eine geflügelte Gestalt entgegen, also ist ein Viergespann gemeint, das eine Nike bändigt. Dieser Streifen ist oben und unten von je einem schmalen Streifen mit dünnen, hängenden Spiralen eingefasst. Es folgt, unten an den Gürtel angrenzend, ein mittelbreiter Streifen mit einem bisher unerklärten Ornament. Es kehrt auf der Brust des Führers des Halbchors der Neapler Vase und auf dem Berliner Krater bei allen drei Schauspielern wieder [50]). Ich halte es für ein naturalistisch aufgefasstes und flüchtig gezeichnetes Akanthusornament. Eine Analogie für die naturalistische Auffassung sind die Ranken auf dem Gewand des Aithiopen und für die flüchtige Zeichnung die Pferdeköpfe auf dem Bruststück des Chitons der Andromeda. — Vom Knie bis zum Saum zeigt der Chiton der Muse zwei breite Figurenstreifen. Auf dem oberen ist ein von einer Nike gelenktes Zweigespann sichtbar, auf dem unteren lebhaft bewegte, aufrecht stehende, vielleicht tanzende Gewandfiguren. Den unteren Abschluss bildet wieder ein schmaler Streifen mit Hängespiralen. Am Knie sind die Figurenstreifen durch einen mittelbreiten Streifen mit Zickzacklinien abgegrenzt. An der Basis der durch sie entstehenden Dreiecke ist jedesmal in der Mitte ein Punkt. Es ist das einzige geradlinige Linearornament der Gewänder. Von diesem Streifen aus ragen in die mittlere glatte Fläche Strahlen hinein.

Das Bruststück des Chitons des Laomedon ist genau so dekoriert wie das der Muse, nur fehlt die Nike gegenüber dem

[50]) Auf dem Krater de Laborde I Tf. XXVII erscheint es auf der Brust der Göttin rechts neben Aphrodite auf dem Schwan. Auf dem Niinnionpinax, Ephemeris 1901 Tf. I, haben es Demeter, Kore und Hekate.

Viergespann und der laufende Hund ist an die Stelle des Akanthus getreten. Unterhalb des Gürtels werden kleine Hängespiralen sichtbar. Der mittlere Teil von den Hüften bis zum Knie ist durch den Mantel verdeckt. Unter dem Knie folgt eine Zone mit zerstreuten kleinen Zweigen und Punkten, dann eine Reihe grosser, liegender, palmettenartiger Blätter, am Saum wieder von dünnen, aneinander ansetzenden Spiralen begrenzt.

Der Chiton des Herakles ist bis zu den Hüften von einem Panzer verdeckt. Unten hat er dasselbe Sternmuster und dieselben liegenden Palmetten wie Laomedon. Zwischen letzteren und den abschliessenden, dünnen Hängespiralen ist ein aufrechter laufender Hund eingeschoben.

Vollständig durchgeführt ist das Prinzip, dass das mittlere Stück eine einheitliche grosse Fläche bildet, während der obere und der untere Rand mit einander vollkommen entsprechenden Streifen dekoriert sind, an den Chitonen des Andromedakraters und an den Mänteln der Neapler Vase.

Der Chiton der Andromeda ist vom Gürtel bis zum Knie unverziert. Es folgen dann oben und unten — von innen nach aussen aufgezählt — je ein Streifen mit Strahlen, Akanthus, Pferdeprotomen und grossem laufendem Hund.

Die Streifen des Chitons des Aithiopen sind genau die gleichen, nur fehlen die Pferdeköpfe. Das Mittelstück ist mit freispielenden, unter sich verbundenen Ranken übersponnen. Seine Aermel sind abweichend von den übrigen Schauspielern mit kurzen, parallelen Stäben, die von umlaufenden Horizontallinien begrenzt werden, dekoriert [51]).

Der Mantel des Laomedon auf der Neapler Vase ist ein oblonges Stück Zeug, das in der Mitte unverziert gelassen ist. Am oberen und unteren Rand läuft je ein Streifen, auf dem man die Oberkörper von Niken und Pferden erkennt, nach innen von dem laufenden Hund, nach aussen von Hängespiralen eingefasst.

Auch die Mäntel der Ariadne und des Dionysos sind nach demselben Prinzip, nur noch prächtiger, ornamentiert. Auf der Mittelfläche von Ariadnes Mantel erscheint ein Sternmuster, sodann entsprechen einander ein Fries von Niken und Pferden,

[51]) Solche Aermel mit Stabmuster scheinen charakteristisch für Aithiopen zu sein, cf. die schwarzfig. Vase Ath. Mitt. XV. S. 243.

nach innen von dem laufenden Hund, nach aussen wieder von Hängespiralen begrenzt.

Der Mantel des Dionysos gleicht mit seinen an den beiden Längsseiten angesetzten Fransen einem Teppich. Die Mittelfläche ist mit Palmetten verziert. Die Fransen des oberen Abschlusses sind umgeschlagen, so dass sie herabhängen und den oberen Figurenstreifen zum Teil decken. Unten sieht man deutlich, dass er aus Sphinxen besteht. Den Abschluss nach innen bildet ein eierstabartiges Ornament, nach aussen die üblichen Hängespiralen.

Die Bonner Vase bereichert unsere Kenntnisse der Ornamentik des attischen Schauspielercostüms um die grossen, eingewebten Zweige und die eingesetzten, verzierten Vertikalstreifen.

Die grosse Abwechslung der Ornamente in unserem geringen Denkmälervorrat lässt den ungeheueren Reichtum der Wirklichkeit ahnen. Der reiche figürliche und pflanzliche Schmuck ist um so auffallender, als der schöne Stil, abgesehen von einzelnen Götterkleidern [52]), schmucklose Gewänder liebt.

---

[52]) Bei diesen ist das Dekorationsprinzip ein ganz anderes. Es fehlt die strenge Symmetrie in der Anordnung der Streifen am oberen und unteren Rand. Cf. z. B. am Mantel der Demeter auf der eleusinischen Vase des Hieron Mon. dell' Inst. VIII Tf. 43 = Wien. Vorl. A Tf. VII die regellos verteilten Flügelrosse, Vögel, Delphine, Gespanne, laufenden Menschen, Skorpione und Fische. Die Wassertiere bilden die moderne Ornamentik des rotfig. Stils gegenüber den Viergespannen, Pegasoi, Löwen, Sphinxen etc. der archaischen Kunst. Gewänder mit umlaufenden Reihen von Schwänen: Stephani, Comptes Rendus 1878 S. 108 Anm. 2. Seetiere: Scherbe aus Athen, Arch. Ztg. 1837 Tf. 108 Nr. 2. Seepferdchen: Krater der Sammlung Jatta in Ruvo, Mon. dell'Inst. II Tv. 59 = Overbeck, Atlas der Kunstmythologie Tf. VII 16. Enten neben Hirschköpfen auf kirschbraunem Grund eingewebt: Original des 4. Jahrhunderts in St. Petersburg aus der Krim, Comptes Rendus 1878 Tf. V Nr. 2. Die reichgestickten Gewänder, die der Kreis des Meidias liebt, haben ebenfalls einen ganz anderen Typus als die Schauspielerkleider. Am ersten zu vergleichen wären ihnen die Gewänder der Talos-Vase mit ihren figürlichen Borden, Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Tf. 38/39. Arch. Ztg. 1846 IV Tf. 44/45, VI 1848 Tf. 24, 1. Wien. Vorl. IV 5/6. Baumeister S. 1722 f. fig. 1804 u. 1805, und die Gewänder der Hera und Athena auf dem attischen Krater aus Falerii in Villa Giulia in Rom, Furtw.-Reichhold Tf. 20. Diese Erzeugnisse des schönen Stils können aber sehr gut schon unter dem Einfluß des Theaters entstanden sein, cf. Pottier, Catalogue des Vases antiques du Musée du Louvre III p. 1056.

Jene Prachtgewänder finden sich fast nur bei Schauspielern und müssen als Rudiment einer altertümlicheren Dekorationsweise[53]) aufgefasst werden, die sich in Kultgewändern [54]), zu denen auch die Theaterkostüme gehören, länger erhalten hat.

Für das vierte Jahrhundert pflegt man als Hauptquelle unserer Erkenntnis, wenn nicht für Attika, so doch für die Inscenierung griechischer Stücke in Tarent, unteritalische Vasen anzusehen. Nach der Anregung, die Jahn in der Einleitung zur Vasensammlung in München (S. CCXXV ff.) gegeben hat, sind sie ausführlich be-

[53]) Das älteste Beispiel für Figurenstreifen ist das Tonrelief der Sammlung Santangelo publ. von Studniczka, Röm. Mitt. 1891 Bd. VI S. 253 ff. Im oberen Streifen, der an den Gürtel ansetzt, trägt ein Mann einen Gefallenen fort, im zweiten tanzen fünf Mädchen, im untersten vier Jünglinge einen Reigentanz. Cf. ferner die bekannten Kleider der Göttinnen auf der Françoisvase, Mon. dell'Inst. IV Taf. 54—56, Wien. Vorl. 1888 Tf. II—IV (Details am besten bei Furtwängler-Reichhold Tf. 3) u. die Sophilosvase, Ath. Mitt. XIV Taf. I, mit Sphinxen, Löwen, Greifen u. dergl. Die Frau auf dem schwarzfigurigen Napf von der Akropolis, abg. Ephemeris 1883 πιν. 3 (cf. Loechcke, Arch. Jhrb. II 1887 S. 278 f.) hat einen breiten Vertikalstreifen, der durch Horizontale in elf Felder zerlegt ist, die nach unten hin breiter werden. Darauf sind in den oberen acht je ein Löwe, eine Sphinx oder dergl. gestickt, in den dre untersten je zwei Tiere in Wappenschema. Diese Darstellungen weisen auf den Orient aus dem überhaupt das Kleid aus aneinandergesetzten, verzierten Streifen stammt. Es erscheint häufig auf assyrischen Cylindern, z. B. Ohnefalsch-Richter, Cypern, die Bibel u. Homer 87, 15. Auch Semiten tragen es, z. B. hethitischer Cylinder Ohnefalsch-Richter 80, 2. Chaldäische Cylinder Perrot-Chipiez II p. 38 u. 97 fig. 20. Viele solcher Cylinder sind auf Cypern gefunden, cf. Ohnefalsch-Richter Tf. IV Nr. 464, 606, 695, 744. Hierher ist die Mode natürlich von den Phoeniziern getragen worden, die ja auch für ihre buntgewirkten Gewänder berühmt waren. Von ihnen werden sie die Griechen bekommen haben. Das Streifenkleid wird seinerseits dadurch entstanden sein, daß man lange, kostbare, gewirkte Shawls spiralig um den Körper legte. Ein Beispiel dafür aus Assyrien Weiß, Kostümkunde S. 202 fig. 119a, Semiten fig. 107a S. 175, ein Retennu von ägyptischen Wand gemälden S. 176 fig. 108. Läßt man den unteren Rand jeder Spirale lose ein Stück über die folgende untere Spirale überfallen, so entsteht das mykenische Stufenkleid. Verbindet man den unteren Saum jeder Spirale mit dem oberen der folgenden unteren, so entsteht das Stufenkleid der peisistratischen Epoche. Beide hängen also wurzelhaft mit einander zusammen.

[54]) Pringsheim, Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults S. 14. Manche Ornamente beziehen sich sicher symbolisch auf den Kult. So sind die häufig erscheinenden Reigen Abbilder der heiligen Tänze zu Ehren der Götter. Cf. die spät panathenäische Preisamphora mit den tanzenden Figuren am Saum des Peplos der Athena, Mon. dell'Inst. 1877 X Taf. 48c u. die hintereinander eilenden Männer

handelt worden von Julius Vogel, Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden, Leipzig 1886 und von Huddilston, Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings, London 1898, übersetzt von Maria Hense unter dem Titel „Die griechische Tragödie im Licht der Vasenmalerei", kurz von Carl Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Darmstadt 1900 S. 33 ff. Vogel und Huddilston legen mehr Wert darauf, die Vasen als Hülfsmittel zur Rekonstruktion der Tragödien als des Bühnenbildes auszunützen, und die meisten der von ihnen aufgezählten Vasen scheiden für letzteren Zweck aus. Reisch in Dörpfeld-Reisch, Griechisches Theater S. 399, weist richtig darauf hin, dass die Vasen-Bilder nur im allgemeinen mit dem scenischen Bild übereinstimmen und auch da, wo sie sicher von Tragödien abhängen, keine Augenblicksbilder der Theateraufführungen sind, d. h. sie sind mehr inhaltlich als formal vom Theater abhängig. Der beste Beweis dafür ist der Umstand, dass auch Botenberichte illustriert werden z. B. die Ermordung des Neoptolemos auf der Amphora aus Ruvo (abg. Annali dell' Inst. 1868 Taf. E) nach Euripides Andromache; der Tod des Hippolytos auf dem Krater aus Ruvo im Brit. Mus. (abg.

---

und Frauen am Gewand des Palladions, das Kassandra umfasst, auf der Scherbe von der Akropolis Ephemeris arch. 1885 Tf. 5, 3 S. 131 (Mayer). Reste von Kampfszenen in der Art derer, mit denen man den panathenaeischen Peplos der Athena (Aristoteles Mir. auscult. 96), das Gewebe für die Lakinische Hera (Stephani C. R. 1878 S. 96) und mit denen Gitiades das Gewand der Athena Chalkioikos schmückte (Paus. 3, 17, 3) zeigt uns der Mittelstreifen der archaisierenden Dresdner Athena. Auf elf viereckigen, aneinander gesetzten Platten ist je ein Zweikampf dargestellt. Abb. Overbeck, Atlas d. griech. Kunstmythologie Tf. V Nr. 6. Wenn der Künstler die Gruppen auch in einen freieren Stil übersetzt hat, so wird die Erfindung doch in das Ende des 6. Jhds. gehören. — Quadrigen u. Niken erscheinen am Saum der Chitone von Hera und Athena auf dem attischen Krater mit Herakles Eintritt in den Olymp, aus Falerii in Rom, Villa di Papa Giulio, abgeb. Furtw.-Reichh. Tf. 20. Flügelrosse hat die Priesterin vor dem Luterion auf der attischen Schale der Sammlung Castellani, publ. Hauser, Philologus LIV (N. F. VIII) 3 S. 385 ff. Hauser hält sie für einen als Mädchen verkleideten Knaben beim Erntefest. Jedenfalls haben wir eine Kulthandlung vor uns. Eine nach den Inschriften jonische Sargdecke des 5. Jhds. aus zwölf einzelnen Streifen mit eingewebten figürlichen Ornamenten, die von Mustern eingefaßt und aneinander genäht sind, bewahrt die Eremitage. Abb. C. R. 1878 Tf. IV. Der Inhalt der dargestellten Sagenszenen ist nicht klar. Kenntlich sind u. a. Athena, Eris, Nike, Zweigespanne, fliehende Frauen, ein Hund, ein Schwein, ein Vogel. — Ein anderes Originalstück in Petersburg aus dem vierten Jahrhundert, C. R. 1878 Tf. III 1, zeigt eine Amazone zu Pferd.

Arch. Zeitg. 1883 Taf. 6) nach Euripides Hippolytos; die Szene wie Bellerophon die Stheneboia ins Meer stürzt auf dem Krater des Python in der Eremitage Nr. 427 (abg. Inghirami, Vasi fittili 13) nach Euripides Stheneboia. Die Vasen können also für Theateraltertümer nur mit Vorsicht benutzt werden. Es kommt hinzu, dass die Tarentiner Vasen direkt nicht für Attika, sondern bloss für Unteritalien zeugen können und meistens nur Umbildungen oder Excerpte aus nicht erhaltenen Vorlagen sind [55].

Ich glaube, dass nur das Kostüm der Könige und Erinnyen und der ihnen verwandten Wesen der Bühne entlehnt ist, denn weder die grosse Malerei noch das Leben boten Gelegenheit, derartige Kostüme zu sehen. Hier kann nur die Bühne die Quelle sein. Dagegen tragen Frauen die Tracht des Alltagslebens, je nach ihrer Herkunft griechische oder barbarische. Die Heroen, wenn sie nicht speziell als Könige charakterisiert werden sollen, tragen das Idealkostüm der grossen Malerei.

Könige gab es in geschichtlicher Zeit in Griechenland nicht, wohl aber in fast allen griechischen Dramen, daher werden Fürsten oft, aber auch sie nicht ausnahmslos, durch die Bühnentracht charakterisiert. Diese stand vor Alexander fest und blieb für die Vasenmaler massgebend, auch wenn man mit Furtwängler (Text zu Furtw.-Reichhold II S. 153) annimmt, dass ein Teil der apulischen Gefässe erst in den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts entstanden ist. Wir können den langen Aermelchiton nachweisen bei Lykurg [56], Kreon [57], Lykos [58], Oineus [59], Atreus [60], Kepheus [61], Laomedon [62], Phineus [63], Polymestor [64], Aietes [65] und Dareios [66]. Sie sind

[55]) Watzinger a. a. O. S. 36 ff.

[56]) Scherbe in Dresden Arch. Anz. 1891 S. 24.

[57]) Amphora aus Ruvo aus der Sammlung Jatta Nr. 423, Mon. dell'Inst. X Tf. 26/27 = Arch. Ztg. 1870 Tf. 40, 2. Amphora in Berlin Nr. 3240, Arch. Ztg. 1870 Tf. 40, 1 = Gerhard, Apulische Vasen Tf. XI. Amphora aus Canosa in München Nr. 810, Wien. Vorl. Serie I Tf. 12.

[58]) Krater aus Palazzuolo in Berlin, Furtwängler Nr. 3296, Arch. Ztg. 1878 Tf. 7.

[59]) Vase im Brit. Mus. Nr. 1362, Inghirami Vas. fitt. I Tf. 60 = Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst LXXIV 957. Amphora in Petersburg im Mus. der Kais. Akad. der Wiss., beschrieben bei Vogel a. a. O. S. 127.

[60]) Vase im Vatikan Nr. 1315, Millingen, Peint. de vases pl. XXIII = W. V. Serie B Tf. 4.

[61]) Heydemann, Museo Santangelo Nr. 318, Arch. Anz. XI S. 204.

[62]) Gerhard, Apul. Vasenbilder Tf. XI.

[63]) Mon. dell' Inst. III Tf. 49.

sämtlich Könige. Aietes und Polymestor tragen das Gewand nicht als Barbaren — sondern als Standestracht. Hätte man Polymestor als Thraker charakterisieren wollen, so hätte man ihm eher die ζειρά, den grossen bunten Mantel über dem ärmellosen Chiton geben müssen [67]). Aietes wird auf der Münchner Medeavase durch die phrygische Mütze als Barbar charakterisiert, und nur hierin unterscheidet sich seine Tracht von der des Griechen Kreon. Auch die Prachtkostüme, die Dareios und einige seiner Ratgeber auf der bekannten Perservase tragen, ist nicht etwa persische Nationaltracht [68]). Die von Hauser als speziell persisches Kleidungsstück nachgewiesene Kandys dient niemals zur Bezeichnung der Nationalität, sondern kann, wie im Alltagsleben, so auf der Bühne von jeder vornehmen Frau getragen werden, so gut wie unsere Grossmütter spanische Mantillen trugen, ohne dadurch Spanierinnen zu werden.

Die Barbarin Medea erscheint auf den unteritalischen Vasen oft ohne Aermel. Auch sie wird durch die phrygische Mütze charakterisiert [69]).

Das Theaterkleid wurde nicht nur für das vierte Jahrhundert, sondern für alle Zeiten für Könige typisch, denn König Aleos am Telephosfries aus Pergamon [70]), Lykomedes auf pompejanischen Bildern [71]) und Pelias auf dem Stuckrelief aus dem Grab der Via Latina [72]) haben es ebenfalls. Freilich werden letztere Kopieen nach Werken des vierten Jahrhunderts sein.

---

[64]) Lukanische Vase, Mon. dell'Inst. II 12 = Overbeck, Galerie XXVIII 2 = Welcker, Alte Denkmäler III Tf. 23, 2 = Huddliston S. 118.

[65]) Amphora aus Canosa in München. W. V. I 12, Furtwängler-Reichhold Tf. 90.

[66]) Dareiosvase, W. V. VII 6 a. Furtwängler-Reichhold Tf. 88.

[67]) Furtwängler, Orpheus unter den Thrakern, 50. Berliner Winckelmanns Progr. S. 159, Anm. 17.

[68]) Eher hat diese eingewirkt auf die tributbringenden Frauen der unteren Reihe mit ihren eng anliegenden Beinkleidern.

[69]) Nolanische Amphora im Cabinet des médailles, Raoul Rochette, Choix de peintures p. 277. Huddliston S. 200. Apulische Amphora aus Canosa, Neapel Nr. 3221, Arch. Ztg. 1867 Tf. 224, Huddliston S. 203 Abb. 26. Vase im Museo Santangelo, R. Rochette, Choix de peint. S. 263.

[70]) Arch. Jahrb. III S. 59 (Robert).

[71]) Helbig Nr. 1297. Sogliano, Le pitture murali campane Nr. 1551.

[72]) Mon. dell'Inst. 1861 VI Taf. LII Nr. 3.

Weitere Königsgestalten, die Bühnentracht bekommen, obwohl sie mit der Bühne nichts zu tun haben, sind Pluto und die königlichen Totenrichter auf den sogenannten Unterwelts-Vasen [73]).

Die Kleidung der Erinnyen, der kurze Aermelchiton mit Gürtel und Kreuzbändern, entspricht einer häufig bei Artemis vorkommenden Tracht [74]). Es ist ihr Jagdkostüm. Die Vorstellung der Erinnyen als jungfräulicher Jägerinnen ist aus der Phantasie des Volkes geboren, die Darstellung der Göttinnen im Jagdkostüm ist aber zweifellos am frühesten auf der Bühne erfolgt und von dieser erst auf die unteritalischen Vasen übertragen [75]). — Hierher gehören ähnliche Personifikationen, wie Apate [76]) und Lyssa [77]).

Andere Gestalten zeigen höchstens in der Ornamentik der Gewänder den Einfluss der Bühnentracht. Das ist bei dem Paedagogen der Fall [78]). Der Schnitt seines kurzen Aermelchitons und der grosse Mantel gehören dem täglichen Leben an [79]). Die reiche Verzierung der Aermel dagegen, z. B. auf der Münchner Medea-Vase, entspricht nicht seinem Stand und erklärt sich nur aus der Abhängigkeit vom Bühnenbild. Dasselbe gilt für ein paar Frauenkleider [80]).

---

[73]) Prachtamphore aus Ruvo Eremitage Nr. 424, Rochette Mon. ined. XLV = Arch. Ztg. 1844 Tf. 13. Tarentiner Prachtgefäß in München, Furtwängler-Reichhold Tf. 10. Wien. Vorl. Serie E Tf. I, IV, VI 2 u. 4.

[74]) Vase in Neapel Nr. 3249, Jahn, Vasenbilder Tf. I = Photographie Alinari 11296 = Huddilston S. 71. Amphora mit Maskenhenkeln im Brit. Mus. Nr. 1428. Rochette, Mon. ined. pl. XXIX B = Inghirami, Vas. fitt. III Tav. 251. Overbeck, Galerie heroischer Bildwerke XIV 9.

[75]) Mon. dell'Inst. IV 48 = Huddilston S. 75. Vase im Vatikan Nr. 1315, Wien. Vorl. Serie B. Tf. 4. Reinach Millingen, Peint. de Vases II 60 = Overbeck, Galerie her. Bildwerke Tf. XXIX 9 = Baumeister, Denkm. II S. 1118 = Huddilston S. 85. Vase des Museo di Bari, Engelmann, Archaeologische Studien zu den Tragikern, Berlin 1900, S. 80. Prachtamphora aus Ruvo, Eremitage Nr. 424.

[76]) Dareiosvase, Wien. Vorl. VII 6a. Furtwängler-Reichhold Tf. 88.

[77]) Lyssa, Arch. Ztg. 1883 Tf. 6.

[78]) Paedagog der Medea-Vase, Wien. Vorl. I 12, Furtw.-Reichhold Tf. 90; cf. ferner Arch. Ztg. 1847 Tf. 3.

[79]) Cf. die Paedagogen der Niobiden, Amelung, Führer durch die Antiken von Florenz Nr. 183.

[80]) Z. B. die Frauen auf der Dresdner Scherbe mit Lykurg. Arch. Anz. 1891 S. 24.

Auch die reiche Gewandung der Iphigenie auf unteritalischen Vasen [81]) braucht man nicht als Nachwirkung des Bühneneindrucks zu fassen, sondern kann sie für eine priesterliche Tracht erklären. Denn die Verwandschaft erklärt sich daraus, dass Bühnenkleid und Priestergewand gemeinsam aus der Festtracht der peisistratischen Epoche abgeleitet sind [82]). In Einzelheiten der Ornamentik weicht auch Iphigeniens Kleid von der der tragischen Schauspieler ab, und nähert sich dem Götterkleid. Nur bei ihr findet sich der breite Horizontalstreifen und das Schachbrettmuster, das auch für Athena vorkommt [83]).

Die Kitharoeden, besonders Apollo [84]) und Orpheus [85]), tragen ebenfalls auf unteritalischen Vasen das lange, ornamentierte Aermelkleid. Auf sie ist es vom Schauspieler erst im vierten Jahrhundert übertragen worden [86]). Dagegen haben die Flötenbläser [87]), die die lyrischen Partieen auf dem Theater begleiten, auf der Neapler Vase und auf den Bonner Scherben eine völlig mit dem Schauspieler-

---

[81]) Ruveser Amphora in Neapel, Heydemann Nr. 3223. Mon. dell'Inst. II 43 = Overbeck, Gal. her. Bildwerke Tf. XXX 4. Amphora in Buckingham, Mon. dell'Inst. IV Tf. 51 = Arch. Ztg. 1849 Tf. 12 = Overbeck, Gal. her. Bilderwerke Tf. XXX 7, Huddilston fig. 20. — Vase früher in Neapel, Bulletino Arch. Napolitano 1862 Tf. 7.

[82]) Pringsheim a. a. O. S. 14.

[83]) Vase mit Hektors Lösung, Mon. dell'Inst. V Tf. XI.

[84]) Unteritalische Vasen mit Apollos Wettstreit mit Marsyas. Overbeck, Atlas der Kunstmythologie Tf. XXIV 20, 23, 24, XXV 3 und 6.

[85]) Gerhard, Apulische Vasenbilder Tf. E 8. Krater aus Lentini, Benndorf, Griech u. sizil. Vasenbilder Tf. 40.

[86]) Die Musen erhalten es erst in hellenistischer Zeit; cf. Bie, die Musen in der antiken Kunst S. 77 ff u. 84; Trendelenburg, Musenchor, Berliner Winckelmanns-Prgr. 1876, S. 12; das älteste Beispiel der tragischen Muse in Schauspielertracht bietet die auf Philiscus zurückgehende Homerapotheose. Die Muse des Saitenspiels hat sie zum ersten Male auf dem Fries des Dionysostempels von Teos, Arch. Ztg. 1875 Taf. 5, Bie S. 64. Die Muse des Flötenspiels, Euterpe, im Theaterkostüm, Bie S. 67 f. Auch auf andere Personifikationen wird es übertragen, cf. Skene auf dem Euripidesrelief in Konstantinopel, Furtwängler und Sieveking, Portrait-Darstellungen im Anhang zu Christs Literaturgeschichte, Fig. 15.

[87]) Aeltere Beispiele für Flötenspieler im langen Chiton ohne Aermel, Studniczka, Beiträge zur altgriech. Tracht S. 66. Unpubliziertes Beispiel aus Eretria in Bonn, J. Nr. 340, Lekythos mit schwarzen Figuren auf weissem Grund, Flötenspieler neben Waffentänzer.

gewand identische Kleidung, ebenso später die Flötenbläser auf dem Mosaik in Neapel [88]) und dem Wandgemälde in Kyrene [89]).

Die Charakteristika des unteritalischen Bühnengewandes hat Watzinger S. 41 zusammengestellt. In der Verzierung verschwinden figürliche Darstellungen vollkommen. Die vegetabilischen beschränken sich auf Palmetten. Es überwiegen geometrische Muster wie Strahlen, Kreise, Punkte, sich kreuzende Linien, Sterne, Spiralen, Mäander und laufender Hund.

Ueber die Farbe der vorhellenistischen Gewändern könne höchstens Bemerkungen in den erhaltenen Tragödien und Notizen der Grammatiker Aufklärung bringen [90]), da die erhaltenen Vasenbilder und das Piraeusrelief in diesem Punkte versagen. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass sie auch in älterer Zeit so mannigfaltig gefärbt waren, wie es uns Wandgemälde und Mosaike für hellenistische und römische Zeit lehren.

Zur Zeit des Hellenismus und der römischen Republik, auch noch im ersten Jahrhundert n. Chr., sind die Chitone und Mäntel immer einfarbig, höchstens mit abweichend gefärbten Aermeln, Säumen und Parallelstreifen zu den Säumen versehen.

Weiss scheint für den Chiton [91]), Purpur für Chiton und Mantel beider Geschlechter [92]), Gelb für Chiton und Mantel der

[88]) Anm. 20.

[89]) Anm. 102.

[90]) Cf. A. Müller S. 232 ff.

[91]) Weisse Chitone:

a) Schauspieler als König, Wandgemälde aus Herculaneum; Helbig, Katalog Nr. 1469. Abb. Zahn, Pompeji II 97. Mus. Borb. I 1. Wieseler, Theatergebäude IV 12. Photographie Brogi Nr. 11272 (cf. Abb. 12).

b) Sogenannte Phaidra u. sogen. Chorführerin auf dem bemalten Marmorrelief aus Herculaneum in Neapel. Helbig, Katalog der kampanischen Wandgemälde Nr. 1464. Robert, Kentaurenkampf und Tragödienszene, 22. Hallisches Winckelmanns-Progr. S. 14 ff. Abb. Robert, Tf. II (cf. Fig. 15). Pitture d' Ercolaneum I 4 p. 19. Wieseler, Theatergebäude Tf. I 5. (Gelbe Säume und 4 schmale Parallelstreifen.

c) Schauspieler mit Maske u. Pedum. Wandgemälde aus Pompeji, Sogliano, Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867—79, S. 213 f. Nr. 650.

d) Der Herrscher auf den pompejanischen Tragödienfresken. Maass, Annali 1881 p. 109 ff. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 140 A. 2. Leo, Rheinisches Museum XXXVIII 343. Abb. Mon. dell' Inst. XI Tv. XXX—XXXII. Einzelne Szenen Schreiber, Bilderatlas Tf. VI Nr. 1—5. Der Herrscher Mon. dell' Inst. XI Tav. XXXII Nr. 15 (hellblauer Saum).

[92]) A) Purpurne Chitone, d. h. violette oder rote Gewänder, (Pollux IV 118 συρτὸς πορφυροῦς):

Männer [93]), Grün für Chiton und Mantel der Frauen [94]) beliebt gewesen zu sein.

---

a) Schauspieler in weiblicher Tracht auf dem Tonrelief des P. Numitorius Hilarus. Oesterr. Jahreshefte 1905 VIII S. 203 Tf. V (Rizzo). Cf. Abb. 14.

b) Medea, Wandgemälde aus Casa di M. Lucrezio in Neapel. Helbig Nr. 1466.

c) Sitzende Frau, Sogliano a. a. O. Nr. 651 (gelbe Aermel, gelb und türkisblauer Saum).

d) Heroine mit Wickelkind, Wandgemälde aus Casa dei Dioscuri. Helbig Nr. 1465. Abb. Mus. Borb. I 21. Wieseler, Theatergebäude VIII 12. Gell, Pompeiana N. S. II pl. LXXV. Niccolini, Casa di Pompei I p. 27 (Casa di Castore e Polluce III), Naples 1854.

e) Sitzender König u. gefesselte Frau auf dem Heraklesbild aus Casa del Centenario, Presuhn, Pompeji Abb. IX Tf. 4. Bulletino 1882 S. 50 (Mau), Dieterich Pulcinella S. 4 ff. Tf. I. Robert 22. Hall. W.-Prg. S. 38. Die Frau hat grüne Aermel und breiten, grünen Saum.

f) Tragödienfresken: Achill a. a. O. Tv. XXX Nr. 4 (gelber Saum und Parallelstreifen), stehender Mann Tv. XXXI Nr. 9, Paedagog Tv. XXXII Nr. 11.

B) Purpurmäntel (Pollux VII 55 χλανίς φοινικίς):

a) Schauspieler als König aus Herculaneum.

b) Schauspieler in männlicher Tracht auf dem Tonrelief des Numitorius.

c) Die Frauen Sogliano Nr. 651 u. 52.

d) Paedagog und gefesselte Frau auf dem Heraklesbild.

e) Sogen. Chorführerin auf dem Marmorrelief aus Herculaneum.

f) Auf den Tragödiefresken: Priamus Tv. XXX Nr. 4 , Paedagog Tv. XXX Nr. 15.

[93]) Gelbe Gewänder (Pollux IV 117 κροκωτός) A) Chitone:

a) Schauspieler in männlicher Tracht auf dem Tonrelief des Numitorius. (Aermel von intensiverem Gelb).

b) Tragödienfresken: Sitzender Mann Tv. XXX Nr. 3, Priamus Tv. XXX Nr. 4, stehender Mann Tv. XXXI Nr. 8 (breiter, violetter Saum).

B) Mäntel: a) Untergeordnete Person auf dem Wandgemälde in der Universität in Palermo aus Pompeji oder Herculaneum. Abb. Wiesleer, Theatergebäude IX 1. Helbig 1467.

b) Tragödienfresken: Sitzender Herrscher Tv. XXX Nr. 3, Priamus Tv. XXX Nr. 4, stehender Mann Tv. XXXI Nr. 8, Paedagog und Kinder der Medea Tv. XXXII Nr. 11.

[94]) Grüne Gewänder (Pollux VII 55 βατραχίς): A) Chitone:

a) Dienerin auf dem Wandgemälde aus Casa dei Dioscuri (gelber und violetter Saum).

b) Stehende Frau, Sogliano Nr. 651 (die Aermel nennt Sogliano chiare, also vielleicht weiss).

c) Tragödienfresken: Muse Tv. XXX Nr. 1, die Frauen vor dem sitzenden Mann Tv. XXX Nr. 3, stehende Frau Tv. XXX Nr. 6, sitzende Frau Tv. XXXI Nr. 8, Medea Tv. XXXI Nr. 11.

Daneben kommen mehrmals für den Mantel der Frauen Weiss [95]), für den Chiton der Männer Braun [96]), für ihren Mantel Blau [97]) und einmal Grün [98]) vor [99]).

In der römischen Kaiser-Zeit kommen die steifen, geometrischen, linearen Muster auf. Dafür ist das Hauptbeispiel der Elfenbeinschauspieler Castellani im Brit. Mus., der in den Ruinen einer römischen Villa bei Rieti gefunden wurde [100]). (Abb. 6). Er trägt einen langen Aermelchiton mit gelbem Gürtel und einen kleinen Mantel. Der Chiton ist blau, aber vom Gürtel bis zum Saum laufen vier eingesetzte gelbe Streifen. Ebensolche, fünf an der Zahl, zerlegen die Aermel in lauter gleichbreite, abwechselnd gelb und blaue, Horizontalstreifen. Das ganze Gewand hat lineare Muster. Auf der Brust sehen wir grosse, in zwei Reihen angeordnete Vierecke. Die obere Reihe zeigt von links oben nach rechts unten, die untere

---

B) Mäntel: Tragödienfresken, Muse Tv. XXX Nr. 1, stehende Frau Tv. XXX Nr. 3, stehende Frau Tv. XXX Nr. 6.

95) Weisse Frauenmäntel: Heroine mit Wickelkind. — Sogen. Phaidra (gelber Saum).

96) Braune Chitone für Männer: Heros u. untergeordnete Person auf dem Wandgemälde in Palermo (Goldsaum) — Herakles und der Paedagog auf dem Heraklesbild. (Herakles grüner Saum, Paedagog grüne Aermel.)

97) Blaue Mäntel für Männer: Heros in Palermo. — Tragödienfresken: stehender Mann Tv. XXXI Nr. 9.

98) Grüner Mantel für Männer: nur der sitzende König auf dem Heraklesbild, während die Farbe für Frauen häufiger ist, cf. Anm. 94. Die Bemerkung des Pollux VII 55 αἱ δ'ἀπὸ χρωμάτων ἐσθῆτες καλούμεναι ἁλουργίς, πορφυρίς, φοινικοῦς χιτών, βατραχίς, αὗται μὲν ἀνδρῶν ist also nicht so zu verstehen, dass die nach Farben benannten Gewänder nur Männern zukommen. Auch die Purpurgewänder kommen ja für beide Geschlechter vor. Dass der grüne Königsmantel auf dem antiken Theater nicht üblich war, hat schon A. Körte, Deutsche Literaturzeitung 1899 Sp. 1688 gegen Dieterich und Robert ausgesprochen.

99) Die Liste der in Anm. 91—98 gegebenen Wandgemälde mit Tragoeden aus hellenistischer und frührömischer Zeit muss vielleicht durch das Bild der Eroten als Schauspieler aus Casa di M. Lucrezio in Neapel ergänzt werden. Helbig Nr. 768. Abb. Museo Borb. XV 19, Zahn III 53. Minervini hielt es für eine komische Szene. Dem widersprechen die ernsten Masken. Vielleicht darf man es aber seines spielerischen Charakters wegen doch nicht zu den getreuen Abbildern tragischer Schauspieler rechnen, zumal die Kothurne fehlen und die Farben der Aermel-Chitone, Gelbrot und Grauviolett, mit keinem der übrigen Denkmäler übereinstimmen.

100) Robert, Annali 1880 S. 206 ff. Abb. Mon. dell'Inst. XI 13, Baumeister III S. 1576 Tf. 58 (farbig). A. Müller S. 228 fig. 14. Robert 22. Hall. W.-Pgr. S. 22.

Abb 6. Elfenbeinschauspieler Castellani im Britischen Museum.

in entgegengesetzter Richtung laufende Diagonalen, und die beiden dadurch entstehenden Dreiecke enthalten je einen Kreis. Den Gürtel verzieren zwei horizontale Reihen kleiner Quadrate mit je einem Kreis in der Mitte. Die drei vertikalen blauen Streifen, die durch die vier eingesetzten gelben vom Gürtel bis zum Saum abgetrennt werden, sind durch Doppelstriche in Oblonge, diese wieder durch doppelt gezeichnete Diagonalen, die abwechselnd von rechts oben nach links unten und umgekehrt laufen, in Dreiecke geteilt. Ferner laufen zwischen Gürtel und Saum fünfmal je zwei Doppellinien, die bei den vorne befindlichen gelben Vertikalstreifen beginnen, horizontal und in gleich weiten Abständen von einander und vom Gürtel resp. Saum um den ganzen Chiton herum. Die elf horizontalen Aermelstreifen zeigen ebenfalls lineare Ornamente und zwar sind es von oben angefangen auf den blauen Streifen: 1) Wellenlinien mit je einem Punkt in jeder Biegung, 2) schräge Striche von links unten nach rechts oben, 3) senkrechte Striche, 4) sich kreuzende Linien, 5) schräge Striche von links oben nach rechts unten, 6) Zickzacklinien. Die eingesetzten gelben Streifen zeigen, ebenfalls von oben nach unten aufgezählt: 1) sich kreuzende Striche, 2) schräge Striche von links unten nach rechts oben, 3) schräge Striche in entgegengesetzter Richtung, 4 und 5) umlaufende Linien.

Ganz konsequent ist der geometrische Stil in der Ornamentik der Schauspielergewänder durchgeführt auf dem Mosaik aus Porcareccia bei Lorium in Etrurien, das sich in der Sala delle Muse des Vatikans befindet [101]) (Abb. 7). Die abweichend gefärbten

Abb. 7. Gruppe des Mosaikfussbodens aus Porcareccia im Vatikan.

Parallelstreifen zum Saum sind sehr zahlreich und mannigfaltig geworden. Sie werden nach unten zu breiter. Zusammen mit den eingesetzten vertikalen Streifen an der Vorderseite des Chitons und den horizontalen an den Aermeln zerlegen sie den Chiton in lauter verschiedenfarbige Streifen. Der Eindruck der Buntheit wird dadurch erhöht, dass der Mantel aussen und innen abweichend gefärbt ist.

---

[101]) Millin, Description d' une mosaïque antique du Musée Pio-Clémentine à Rome Tf. VI—XXVIII. Danach Wieseler, Theatergebäude Tf. VII u. VIII (farbig). Schreiber, Bilderatlas V 7 u. 9. A. Müller, Bühnenaltertümer S. 236.

Nur auf dem Wandgemälde in einer Grotte der Nekropole in Kyrene [102]) (Abb. 8) finden sich noch in der Kaiserzeit neben den römischen steifen, eingesetzten Streifen freie und naturalistische Muster, da das Werk auf einem Boden entstanden ist, der zwar von Römern beherrscht wurde, wo sich aber die griechische Art gehalten hat. Die drei Schauspieler tragen blaue Aermelchitone und lange, gelbe Mäntel. Die Ornamentik auf dem Chiton des ersten Schauspielers von rechts ist folgende: Unterhalb des Gürtels befindet sich eine violett gefärbte, fortlaufende Spirale. Darunter sind dreimal übereinander abwechselnd nach rechts und links geneigte Zweige und zwischen ihnen violette Taenien in den Stoff eingewebt. Die Aermel sind mit Blättchen verziert. Bei dem Gewand des zweiten Schauspielers, den unsere Abbildung zeigt, laufen von dem violetten Gürtel kurze, vertikale Striche aus, von denen je zwei in regelmässigen Abständen durch gestrichelte Quadrate verbunden sind. Ueberall sind Blättchen eingewebt. In der Kniegegend ist ein breiter, gelber Streifen eingesetzt und etwa am Knöchel beginnt eine Falbel, welche vertikal rot und dunkelblau gestreift ist und mit einem gelben Saum endet. Der Aermel schliesst am Handgelenk mit einem roten Saum ab. Auch der dritte Schauspieler hat von dem horizontal lila und weiss gestreiften Gürtel an eingewebte Blättchen. Oberhalb des Knies beginnt eine gelbe Falbel, die unterhalb des Knies von einem rot und dunkelblau gestreiften Einsatz unterbrochen ist.

Abb. 8. Schauspieler v. d. Wandgemälde in Kyrene.

In welche Zeit gehört nun die Kleidung des Dresdner Schauspielers? Ganz offenbar in die hellenistische. Der Chiton hat den gewöhnlichen Schnitt, der zu allen Zeiten üblich ist. Der Mantel aber gibt uns einen sicheren Anhalt. Er war rot gefärbt, wie die Farbspuren beweisen, und hatte einen Saum von anderer Farbe, der durch die dem Rande parallel laufende Furche, die

[102]) Pacho, Relation d' un Voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque etc. Paris 1827, Tf. 49 u. 50. Danach Wieseler Tf. XIII (farbig). Wien. Vorl. Serie E Tf. 8 Nr. 2. O. Müller, Handbuch der Archaeologie § 425, 2.

allein noch von ihm zeugt, abgegrenzt wurde. Es fehlen die breiten aneinandergesetzten Streifen und vertikalen Einsätze der vorhellenistischen Zeit, es fehlen auch die schmalen eingesetzten Horizontalstreifen der römischen Zeit. Wir haben die einfarbige, nur mit bunten Säumen verzierte Gewandung der hellenistischen Epoche vor uns, die wir in den Wandgemälden aus Pompeji und Herculaneum zur Genüge kennen lernten.

Eine genauere Datierung wird die Betrachtung des Kothurns ermöglichen.

Viertes Kapitel.

Die Fussbekleidung des tragischen Schauspielers.

Trotz der reichen Literatur über den tragischen Kothurn [103]) scheint es mir wünschenswert, auf die Frage zurückzukommen, wie die Fussbekleidung der Schauspieler in den verschiedenen Epochen der antiken Kultur ausgesehen hat. Die meisten Autoren legen das Hauptgewicht auf die literarischen Nachrichten. Nur Maass und

---

[103]) Schoene, De personarum in Euripidis Bacchabus habitu scaenico 1831 p. 32 ff.

K. O. Müller, Handbuch der Archaeologie 1835 § 383.

Boettiger, Kleine Schriften 1837 I S. 202 ff. u. 282 ff., III S. 64 ff. cf. Tf. III.

Schneider, Attisches Theaterwesen, Anm. 173 S. 152 ff.

Wieseler, Das Satyrspiel, Goettinger Studien 1847, S. 72 ff.

Sommerbrodt, Scaenica 1876 S. 192 ff.

Herrmann, Privataltertümer § 21, Anm. 29—32, bearbeitet von Stark S. 153, bearbeitet von Blümner S. 183.

Maaß, Annali dell' Instituto 1881 p 114 ff.

Diercks, De tragicorum histrionum habitu scaenico apud Graecos. Diss. Gött. 1883 p. 9 ff, p. 16 ff, p. 48 ff.

Albert Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer 1886 S. 197 u. 238 ff.

Crusius, Philologus XLIII 1889 S. 701 ff.

Bethe, Prolegomena zur Geschichte des griech. Theaters 1896 S. 78 u. S. 320 ff.

Robert, Kentaurenkampf u. Tragoedienscene. 22. Hall. W.-Prg. 1898, S. 22 ff.

A. Körte, Deutsche Literaturzeitung 1899 Nr. 44, Spalte 1687/8 (Rezension von Roberts Buch).

Rizzo, Jahreshefte des oesterr. arch. Inst. VIII 1905 S. 220 ff.

Kendall K. Smith, The use of the high-soled shoe or buskin in Greek tragedy of the fifth and fourth centuries B. C. Harvard Studies in classical philology XVI 1905 S. 123 ff.

namentlich Robert in seiner ausgezeichneten Publikation des herculanensischen Marmorgemäldes mit Tragödienszene knüpfen ihre Beobachtungen an Denkmäler an; doch kommen sie, wie ich glaube, durch unrichtige Datierung derselben dazu, eine falsche Entwicklung der Form des Kothurns anzunehmen. Beide glauben an einen von Aeschylus eingeführten hohen Stelzschuh. Maass meint [104]), er sei im Anfang der hellenistischen Zeit, Robert [105]), er sei im vierten Jahrhundert abgeschafft worden, weil Satyrvase und Piräusrelief ihn „nicht mehr" haben [106]). Er ist dann nach Maass zur Zeit Ciceros wieder eingeführt worden. Nach Robert [107]) ist der Schuh mit dicker Sohle in hellenistischer Zeit ein zaghafter Archaismus und der Stelzschuh der römischen Zeit eine Rückkehr zum Brauch des fünften Jahrhunderts. Auch Bethe [108]) spricht noch von einer „wandelnden Bühne", die Aeschylus seinen beiden Sprechern unter die Füsse gab, während doch die Stellen aus den griechischen Tragikern, die er selbst Seite 321—26 zusammengestellt hat, den Gebrauch des hohen Stelzschuhs im fünften Jahrhundert absolut ausschliessen, wie von anderer Seite vielfach bemerkt worden ist [109]).

Es ist sicher am richtigsten, wenn man dem folgt, was uns die Bildwerke sagen, die uns nicht ein Hinauf und Hinab, sondern eine stetige Entwicklung, genau wie bei dem Theaterchiton, zeigen. Bei unbefangener Prüfung ergeben die literarischen Quellen dasselbe Bild. Wir hören in der Vita des Aeschylus [110]) nur von einer Erhöhung des Kothurns, dagegen bei Lukian von hohen, ungefügen und unbequemen Stelzen, auf die man herauf- und von denen man heruntersteigt [111]). Es scheint also am natürlichsten,

---

[104]) A. a. O. S. 115 f.

[105]) A. a. O. S. 25 f.

[106]) Maaß setzt die Satyrvase in die Zeit um 300, a. a. O. S. 116, daher sein späterer Termin der Abschaffung des Stelzschuhs.

[107]) A. a. O. S. 28.

[108]) A. a. O. S. 78.

[109]) Crusius, A. a. O. S. 704: „Stelzenartig wird man sich den Kothurn für die klassische Zeit nicht denken dürfen." Kendall K. Smith, a. a. O. S. 134 ff.

[110]) Vita ed Westermann § 13 p 121, 79.

[111]) Lukian, περὶ ὀρχήσεως 27. τὴν τραγῳδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρώτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν . . . . . εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος . . . . .

ein allmähliches Anwachsen vorauszusetzen. Wir wollen unter diesem Gesichtspunkt die Monumente in historischer Abfolge betrachten.

Zunächst müssen wir versuchen, uns ein Bild davon zu machen, wie der voraeschyleische Kothurn ausgesehen hat.

Ein κόθορνος genannter Schuh muss, wenn die Angabe der Vita, dass Aeschylus die Schauspieler durch grössere Kothurne emporgehoben habe — μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας — zu Recht bestehen soll, vor Aeschylus in Griechenland getragen worden sein. Wir lernen nun tatsächlich einen Kothurn als Mode des sechsten Jahrhunderts kennen. Bei Herodot gibt es zwei Erzählungen, die uns in den Stand setzen, ihn auf Bildwerken zu erkennen und uns seine Form und Beschaffenheit klar zu machen. Es rät nämlich Kroisos dem Kyros, den Lydern zu befehlen, Leinenchitone und Kothurne anzuziehen, weil er sie durch diese Luxustracht verweichlichen könne [112]). Ferner wählt Alkmaeon weite Kothurne, um auf die Erlaubnis des Kyros hin: „soviel Gold zu nehmen, als er auf einmal forttragen könne", möglichst viel in ihren Schaft neben dem Schienbein hinein zu stopfen. Es geht so viel herein, dass er die Kothurne kaum schleppen kann [113]). Es müssen

---

Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν 22 . . . . . ὥστε τὸ πρᾶγμα ἐοικὸς εἶναι τραγῳδῷ, τὸν ἕτερον μὲν πόδα ἐπ'ἐμβάτου ὑψηλοῦ βεβηκότι, θάτερον δὲ σανδάλῳ ὑποδεδεμένῳ.

Μένιππος ἢ νεκυομάντεια 16. πέρας ἔχοντος τοῦ δράματος . . . καταβὰς ἀπὸ τῶν ἐμβατῶν.

Ὄνειρος ἢ ἀλεκτριών 26. ὁμοιοι μάλιστα φαίνονται τοῖς τραγικοῖς ὑποκριταῖς . . . ἦν δὲ . . . τις αὐτῶν ἐν μέσῃ τῇ σκηνῇ καταπέσῃ, γέλωτα δηλαδὴ παρέχει . . . . . ὡς τῆς τε ἀσθῆτος τὰ ἔνδοθεν φαίνεσθαι ῥάκια δύστηνα ὄντα καὶ τῶν ἐμβάδων τὴν ὑπόδεσιν ἀμορφωτάτην καὶ οὐχὶ κατὰ λόγον τοῦ ποδός. . .

Ἀνάρχασις 23. εἶδον . . . τοὺς τραγῳδοὺς . . . ὑποδήματα μὲν βαρέα καὶ ὑψηλὰ ὑποδεδεμένοι . . . καὶ διέβαινον οὐκ οἶδ' ὅπως ἀσφαλῶς ἐν τοῖς ὑποδήμασι . . . ἐκείνων δὲ τῶν ὑψηλῶν σκυθρωποὶ ἅπαντες ἦκουον, οἰκτείροντες, οἶμαι, αὐτοὺς πέδας τηλικαύτας ἐπισυρομένους.

[112]) Her. I 155,5 Kroisos rät dem Kyros: Ἄπειπε μέν σφι (den Lydern) πέμψας ὅπλα ἀρήϊα μὴ ἐκτῆσθαι, κέλευε δέ σφεας κιθῶνας τε ὑποδύνειν τοῖσι εἵμασι καὶ κοθόρνους ὑποδέεσθαι . . . καὶ ταχέως σφεας, ὦ βασιλεῦ, γυναῖκας ἀντ' ἀνδρῶν ὄψεαι γεγονότας, ὥστε οὐδὲν δεινοί τοι ἔσονται μὴ ἀποστέωσι.

[113]) Her. VI 126 . . . δωρέεται (Alkmaeon von Kroisos) χρυσῷ τὸν ἂν δύνηται τῷ ἑωυτοῦ σώματι ἐξενείκασθαι ἐσάπαξ. Ὁ δὲ Ἀλκμέων . . . ἐνδὺς κιθῶνα μέγαν καὶ κόλπον βαθὺν καταλιπόμενος τοῦ κιθῶνος, κοθόρνους τοὺς εὗρισκε εὐρυτάτους ἐόντας ὑποδησάμενος, ἦϊε ἐς τὸν θησαυρόν ἐς τὸν οἱ κατηγέοντο.

also bequeme, ganz geschlossene, bis zur Wade reichende Stiefel aus weichem Leder mit weitem Stulp sein. Dass sie weich und biegsam waren, beweist der Umstand, das Männer wie Theramenes, die leicht ihre politische Ueberzeugung wechselten, mit den Kothurnen verglichen werden, die auf beide Füsse passen [113a]). Ferner müssen sie nach wiederholten literarischen Zeugnissen nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen getragen worden sein [114]).

Dass der Kothurn sogar schon vor dem sechsten Jahrhundert in Griechenland bekannt war, beweist ein dem geometrischen Stil angehöriges Gefäss aus Eleusis in Form eines Stiefels mit geschlossenem Oberleder [115]). Der Schaft reicht weit über den Knöchel heraus und ist mit Zickzacklinien verziert, zwischen denen horizontale Linien laufen. Das kann nur eine Andeutung der Bänder sein, mit denen, wie wir sehen werden, oft der weiche Kothurn umwunden war.

Häufig wird diese Form bei Männern wie bei Frauen in der zweiten Hälfte des sechsten und im Anfang des fünften Jahrhunderts auf attischen schwarzfigurigen und streng rotfig. Vasen (Abb. 9). Hermes trägt sie auf zwei rotfig. Vasenbildern [116]), von denen das eine den hohen Abschluss an der Wade gut zeigt

---

Ἐσπεσὼν δὲ ἐς σωρὸν ψήγματος πρῶτα μὲν παρέσαξε παρὰ τὰς κνήμας τοῦ χρυσοῦ ὅσον ἐχώρεον οἱ κόθορνοι . . ἐξήϊε ἐκ τοῦ θησαυροῦ ἕλκων μὲν μόγις τοὺς κοθόρνους.

[113a]) Xenophon, Hellen. 2, 3, 30—31 und 46: ἀποκαλεῖ δὲ κόθορνός με ὡς ἀμφοτέροις πειρώμενον ἁρμόττειν.

[114]) Die Zeugnisse für den Kothurn als Frauenschuh hat zuletzt Kendall K. Smith a. a. O. S. 126 ff. eingehend besprochen. Cf. besonders Aristophanes Ekkl. v. 341—46:

Ανήρ τις: . . . . καὶ γὰρ ᾖ ξύνεμι' ἐγὼ
φρούδη'στ', ἔχουσα θοἰμάτιον οὐγὼ 'φορουν.
κοὐ τοῦτο λυπεῖ μ', ἀλλὰ καὶ τὰς ἐμβάδας.
οὔκουν λαβεῖν γ'αὐτὰς ἐδυνάμην σὐδαμοῦ.
Βλέπυρος: μὰ τὸν Διόνυσον, σὐδ'ἐγὼ γὰρ τὰς ἐμὰς
Λακωνικὰς, ἀλλ'ὡς ἔτυχον χεζητιῶν
ἐς τὼ κοθόρνω τὼ πόδ' ἐνθεὶς ἵεμαι.

Das Scholion κόθορνος εἶδος ὑποδήματος ἁρμόζον ἀμφοτέροις τοῖς ποσί zu v. 346 beweist auch, dass das Leder weich war und sich dem Fuss anschmiegte.

[115]) Abb. Ephemeris 16 Tf. 4 Nr. 4.

[116]) Gerh. A. V. L/LI 1 uud CXLVI/VII.

(Abb. 9a), das andere als Material getüpfeltes Fell erkennen lässt, das am Bein von Bändern umwunden ist [117]). Sonst hat Hermes auf sämtlichen schwarzfig. und einigen rotfig. Vasen [118a]) einen sehr verwandten Stiefel. Er unterscheidet sich vom Kothurn nur dadurch, dass der Schaft niedriger ist, und dass er an den Seiten oben aufgeschlitzt und die vordere Hälfte nach vorn übergeklappt ist, so dass

Abb. 9. Voraeschyleische Kothurne.

sie als Handhabe zum Anziehen des Stiefels dienen kann [119]). Die klarsten Beispiele des Kothurns gehören dem täglichen Leben an. Am besten belehrt uns über die Form des Stiefels ein rotfig.

---

[117]) Pollux V 18 ὑποδήματα κοῖλα ἐς μέσην τὴν κνήμην ἀνήκοντα δεσμῷ ἀκριβεῖ περιεσταλμένα.

[118]) Gerh. A. V. a) Tf. CXLVIII. — b) Tf. CXXVI. — c) Tf. CXLIV. — d) Tf. CLXII 3.

[119]) Ebensolche Form haben die Stiefel des Perseus und der Medusa auf der rotfig. Amphora Gerh. A. V. Tf. CCXVI, die des Apollon auf der schwarzfig. Amphora des Brit. Mus. B 197, Abb. Catalogue of Vases in the Brit. Mus. II Plate V.

Psykter [120]) (Abb. 9, b u. c), wo zwei Komasten und zwei Musiker ihn tragen. Faltenlos schmiegt sich der weiche Stiefel an den Fuss. Die lange Spitze ist etwas nach oben aufgebogen. Der Schaft reicht bis zur Wade. Sein oberer Rand steht bei zwei Männern etwas auf, bei zweien ist er umgeklappt. Der Stiefel scheint zwei Nähte zu haben, die sich hinten dicht neben der Ferse befinden. Eine feste Sohle ist nicht vorhanden. Alles passt vorzüglich zu der Schilderung bei Herodot. Dasselbe gilt von der Fussbekleidung vieler anderen Komasten, so von den hohen Stiefeln mit umgeklapptem Rand, die der neben dem Flötenspieler einherschreitende und sich nach einem Skyphos bückende Mann auf dem Pinax des Epiktetos im Brit. Mus. trägt [121]). Auf der Schale des Brygos in Orvieto [122a]) haben der zur Flöte tanzende, bärtige Komast des Innenbildes und einer der lebhaft bewegten, jugendlichen Komasten der Aussenseite ganz gleichartige hochgeschäftete Stiefel mit weit offenem Rande und neben der Ferse emporlaufenden Nähten. Genau identisch sind auch die Kothurne von zwei Komasten des Aussenbildes der dem Euphronios zugeschriebenen Schale in Petersburg [122b]) und des Mannes auf dem Innenbild derselben Schale, bei dem sich die Wirkung des Weins drastisch bemerkbar macht [122c]), ferner die des Komasten auf einer Pelike [118b]). Auch bei Musikern, die zum Komos aufspielen, kann man dieselbe Form des Schuhwerks beobachten. Das Innenbild der dem Peithinos zugeschriebenen fragmentierten Schale mit dem Lieblingsnamen Athenodotos in der Sammlung Bourguignon [122d]) zeigt einen alten Leierspieler, an dessen hohen Stiefeln das durch die beiden Nähte abgegrenzte, längliche Fersenstück dunkel gezeichnet ist. Der Flötenbläser auf einer streng rotfigurigen Vase aus der Sammlung Campana im Louvre [123]) hat Stiefel mit einem weiten Schaft, der hinten höher ist als vorn, und mit langer, weicher Spitze.

Während des Symposions pflegen die Stiefel neben der Kline des Besitzers zu stehen, wobei man ihre Form besonders gut beob-

[120]) O. Jahn, Griechische Dichter auf Vasenbildern, Abhandlungen der sächs. Gesellschaft der Wissenschaft VIII. S. 736 ff. Tf. V.

[121]) E 137. Abb. Catalogue of Vases in the British Museum III Pl. VI.

[122]) Hartwig, Meisterschalen a) Tf XXXVI. — b) Tf. XLIX. — c) Tf. XLVIII 2. — d) Tf. XXVI. — e) Tf. XXXIV. — f) Tf. XXXV 2 — g) Tf. XIV 2. — h) Tf. XXII.

[123]) Abb. Annali 1858 Tav. d'agg. P.

achten kann. Die Kothurne des zechenden Diphilos auf dem Aussenbild der Kylix des Brit. Mus. E 68 [122e]) haben, wie alle bisher genannten, einen hohen Schaft, der oben weit aufsteht. (Abb. 9d.) Wichtig ist, dass der eine Stiefel von hinten gezeichnet ist (nicht von vorn, wie im Catalogue of Vases in the Brit. Mus. III p. 92 angegeben wird). Man sieht dadurch deutlich die beiden hinteren Nähte, die die Ferse begrenzen und dann parallel neben einander nach dem oberen Rand emporlaufen. Dies gesonderte Fersenstück sieht man auch bei anderen Kothurnen, die neben Klinen stehen, z. B. auf dem Innenbild der Augenschale im Louvre G 81 [124a]), auf der dem Brygos zugeschriebenen Schale im Museo Etrusco in Florenz [122f]) und auf der dem Euphronios zugeschriebenen Schale der Sammlung Bourguignon mit dem Lieblingsnamen Epidromos, wo die Stiefel am Knöchel mit einem Band verziert sind und dem sich auf der Kline rekelnden Flötenbläser gehören [122g]). Die weichen Stiefel mit dem umgekrempeltem Rand neben dem Aethiopen mit der Weinkanne auf dem Fragment einer streng rotfig. Schale im Louvre G 100 [124b]) gehören gewiss nicht diesem, sondern seinem beim Symposion zu denkenden Herrn, dem der Sklave Wein bringt.

Der voraeschyleische Kothurn eignet sich wegen seiner Bequemlichkeit auch für den weichlichen Dionysos. Dass er sogar für diesen charakteristisch ist, beweisen die bekannte Stelle in Aristophanes Fröschen v. 45 ff., wo Herakles über Dionysos spottet:

> Ἀλλ' οὐχ οἷός τ 'εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων
> ὁρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.
> τίς δ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ζυνηλθέτην;

und die Bemerkung des Pausanias VIII 31, 4 . . . τὸ ἄγαλμα Διονύσῳ δὲ ἐμφερές. κόθορνοί τε γὰρ τὰ ὑποδήματά ἐστι αὐτῷ. Bildlich bezeugt ihn für Dionysos im sechsten Jahrhundert eine streng rotfigurige Vase des Britischen Museums [125]). (Abb. 9e). Einen durch hohen Schaft, lange Spitze und Fersennaht gekennzeichneten Kothurn tragen drei Silene auf der Schale des Brygos im Cabinet des médailles [122h]), der Silen, der vor Dionysos die Flöte bläst, auf der Schale in

---

[124]) Abb. Pottier, Vases antiques du Louvre a) Pl. 98. — b) Pl. 99. — c) Pl. 72. — d) Pl. 90.

[125]) Brit. Mus. Catalogue III E 265, Abb. Gerh. A. V. CCCXIX.

München im Stil des Brygos, und der Silen, der auf dem Psykter des Duris im Brit. Mus. den Chorführer spielt [126]). Diese Silenskothurne sind sämtlich mit einem zackigen Pelzstreifen am oberen Rand verziert und unterhalb desselben, sowie am Knöchel, mit ringsum laufenden Bändern umwickelt.

Solche Umschnürung kommt häufiger vor. So sind die Stiefel des Jolaos auf einer Pelike [118c]), die des Theseus auf einer Kylix [118d]) und die des Odysseus, Diomedes und Thaltybios auf einem Skyphos mit der Gesandtschaft an Achill aus der Sammlung Campana im Louvre [127a]) ganz von Bändern umgeben. Dass geschlossene Kothurne gemeint sind, sieht man deutlich an den umgeklappten, weiten Rändern und besonders an dem einen von vorne gezeichneten Stiefel des Odysseus, der keinen Schlitz hat. Die Bänder sind kreuzweise gelegt, ebenso an den Stiefeln auf dem streng rotfig. attischen Aryballos in Berlin Nr. 2326 [127b]), die demselben Helden gehören. Sie heben sich hier rot von dem schwarzen Leder ab. Auch die Kothurne des jungen achäischen Fürsten auf dem Skyphos des Brygos in Wien [127c]) sind mit Bändern umwunden. Man scheint im Unterschied von Komasten bei Kriegern die umlaufenden Schnüre gern wiedergegeben zu haben, entweder, weil man ihre Fussbekleidung schmücken wollte oder wahrscheinlicher, weil der weiche Kothurn sonst nicht fest genug sass. Dass er ohne haltende Bänder aber nicht etwa nur von Komasten und dergleichen getragen wurde, zeigt der oben weit offene Stulpstiefel des laufenden Mannes auf dem schwarzfigurigen Innenbild der Augenschale des Nikosthenes im Louvre F 125 [124c]) und der mit einem Pelzstreifen verzierte, bis unter das Knie reichende Kothurn des Mannes, der zwei Rosse führt, auf dem Fragment einer Schale mit dem Lieblingsnamen Leagros im Louvre G 26 [124d]).

Ein sehr gutes bildliches Zeugnis für einen gleichartigen Frauenstiefel, den wir infolgedessen als Kothurn bezeichnen dürfen, bietet ein in Abbildung 10 zum ersten Mal publiziertes attisches Alabastron

---

[126]) Furtwängler-Reichhold Tf. 48 und 49.

[127a]) Abb. Mon. dell' Inst. VI Tav. XIX.

[127b]) Arch. Zeitg. 1881 Tf. 8.

[127c]) Furtwängler-Reichhold Tf. 84.

mit schwarzen Figuren auf weissem Grund in Bonn [128]). Die dargestellte Szene spielt im Frauengemach, das durch den aufgehängten Spiegel, den Wollkorb und den grossen Reiher charakterisiert wird, der uns so häufig und hier zum ersten Mal als ein Lieblingstier der attischen Frauen begegnet (vergl. Stephani C. R. 1865 S. 130 ff.) In dem Gemach steht ein grosser Liegestuhl, wie er ähnlich auf dem altkorinthischen Teller bei Benndorf, Griechische und sizilische Vasenbilder Tf. VII und auf Cypern (Vase Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité III S. 711 Abb. 523, Terrakotta in Bonn I. Nr. 249) sich befindet. Für einen gewöhnlichen Lehnstuhl ist der Sitz zu tief, für eine Kline zu kurz, auch würde

Abb. 10. Attisches Alabastron in Bonn.

für eine Kline die hohe, einfache Rückenlehne nicht passen. Die Füsse des Stuhls enden in Tiertatzen wie bei altertümlichen θρόνοι z. B. dem spartanischen Heroenrelief Ath. Mitt. II 1877 Tf. XXIV. Auf dem Sitzbrett liegen Kissen, deren Streifenmuster und volutenartig überhängende Enden der Töpfer durch Gravierung angedeutet hat.

Vor dem Stuhl steht eine Frau im blossen, ionischen Chiton. Sie ist bekränzt und hält in der rechten, erhobenen Hand eine Blume. Die linke Hand stützt sie auf die Hüfte und lehnt sich so stark zurück, dass der Künstler wohl ausdrücken wollte, sie stütze den linken Ellbogen auf die Polster des Liegestuhls. Vor ihr steht auf seinen Stock gelehnt ein in seinen Mantel gehüllter Mann, der

[128]) Inventar-Nr. 311. Es gehört nach Form, Technik und Stil eng zusammen mit dem Alabastron aus Chiusi, Annali 1876 Tav. d'agg. A, cf. p. 49 f (G. Koerte).

der Frau einen Kranz überreicht. Ein anderer Kranz hängt an der Wand, ein dritter lehnt gegen den Stuhl. Die Inschrift lautet KAVE. Wir haben also eine Liebesszene vor uns. Eine ganz analoge mit gleichen Elementen — nur ist der Reiher durch eine Wachtel auf dem Schoss der hier sitzenden Frau ersetzt — findet sich auf der etwas jüngeren, von Furtwängler in der Arch. Zeitg. 1880 Tf. 11 publizierten, attischen Lekythos in Berlin.

Abb. 11a. Frau mit Kothurnen von einer rotfigurigen Schale.

Unter dem Bett stehen ein Paar hohe, geschlossene Stiefel mit weiter Schaftöffnung, ohne Sohlen und mit aufgebogenen Spitzen. Sie sind also aus weichem Leder gefertigt, und es können folglich nur Kothurne gemeint sein.

Hierzu kommt eine rotfigurige Kylix [129]) (Abb. 11a) auf der sich eine Frau nach dem Bad [129a]) genau denselben Stiefel anzieht, den die Komasten auf den oben erwähnten Vasenbildern tragen. An der Wand hängt der bekannte, beim Eranos gebrauchte Korb [130]).

Abb. 11b. Frau mit Kothurnen von einer Schale in Dorpat.

In Dorpat befindet sich eine streng-schöne rotfigurige Schale von deren Innenbild [131]) ich eine Pause der Güte von Herrn Professor Malmberg verdanke (Abb. 11b). Derselbe teilt mir freundlichst mit, dass er bei Kasaner Tartaren weiche Schaftstiefel gesehen hat, die denen auf der Schale ähneln und die man als lederne Strümpfe bezeichnen könnte. Auf dem Dorpater Vasenbild hält eine Frau, die mit Chiton, Mantel und Haube bekleidet ist, ein Paar solcher

[129]) Gerh. A. V. 295/96 Nr. 6.

[129a]) Auf das Bad deutet der Umstand, dass links neben ihr eine Gefährtin sich noch an dem Luterion wäscht, während eine andere von rechts ihr Gewand herbeibringt.

[130]) Cf. Hartwig, Meisterschalen S. 296 Anm. 1.

[131]) Ueber die Aussenbilder der Schale O. Wulff, Zur Theseussage S. 71.

hohen Stiefel in der rechten Hand und ist im Begriff, sie auf einen mit einem gefranzten Kissen bedeckten Stuhl zu legen. Es ist eine Flötenspielerin, die nach Hause gekommen ist, das Flötenfutteral an die Wand gehängt hat und nun die Stiefel ablegt.

Das also ist der Kothurn, wie er zur Zeit des Thespis und bald nachher, als das Drama sich bildete, beliebt war. Es ist anzunehmen, dass Aeschylus ihn schon im Gebrauch der Schauspieler vorfand. Tatsächlich hat nun die Neapler Satyrvase (vergl. Abb. 3), die ja das voraeschyleische Kostüm bewahrt hat, ganz dieselbe Art des Kothurns, wie ihn die Denkmäler des sechsten Jahrhunderts uns kennen lehrten, hohe, ganz geschlossene Stiefel, die bis zur Wade reichen (Abb. 9f). Sie sind reich mit Palmetten verziert, die in das weiche Leder eingestickt zu sein scheinen. Dazwischen laufen um den Knöchel und das Bein Bänder, die bei Herakles mit Spiralen, bei Laomedon mit dem laufenden Hund verziert sind, und die den weichen Stiefel an das Bein festschnüren.

Es muss nochmals betont werden, dass weder die Neapler Vase noch die Denkmäler aus dem täglichen Leben irgend eine Spur von einer untergelegten Sohle zeigen, dass vielmehr der Stiefel, ähnlich wie der Strumpf, nur aus zwei Teilen mit eingesetzter Ferse gearbeitet wurde. Der literarischen Ueberlieferung, dass Aeschylus den Kothurn höher machte, wird man also gerecht, selbst wenn man annimmt, dass Aeschylus blos eine einzige, dünne Sohle unter dem bis dahin sohlenlosen Kothurne anbringen liess. Der Verfasser des βίος wird von dieser Tatsache kaum noch eine klare Vorstellung gehabt haben. Das einzige nachaeschyleische Denkmal jedoch, das uns Schauspieler in vollständiger Bühnentracht des fünften Jahrhunderts zeigt, das Schauspielerrelief aus dem Piräus [132]) (vergl. Abb. 5), lehrt, dass wirklich die ganze Neuerung des Aeschylus in dem Unterlegen einer Sohle bestand.

Es lässt erkennen, dass die Schauspieler Schuhzeug mit überall geschlossenem Oberleder tragen. Wie weit der Stiefel emporragte, entzieht sich wegen der Länge des Chitons der Entscheidung. Die Sohlen bestehen aus einer einzigen, dünnen Schicht. Es hat sich also bei dem aeschyleischen Kothurn auf keinen Fall

[132]) Anm. 44.

um einen hohen Stelzschuh, sondern nur um eine einzige, etwas verstärkte Sohle gehandelt, die auch schon genügte, um den Schauspieler unauffällig über den Chor zu erheben, solange beide den niedrigen Standort in der Orchestra hatten [133]).

Dass Frauen hohe Sohlen zu tragen pflegten, um grösser zu erscheinen, hat Boettiger nachgewiesen [134]). Ueberhaupt waren Doppelsohlen im täglichen Leben nicht unbekannt. Da sie auf der Dareiosvase von dem im Wanderkostüm dargestellten Mann auf dem Plinthos und von Paedagogen, z. B. dem der Münchner Medeavase, getragen werden, so könnte man vermuten, dass sie als derbes Schuhzeug besonders bei Reisenden und bei der dienenden Klasse beliebt waren. Die Funde von Abusir zeigen jedoch, dass sie auch von Vornehmen getragen wurden. Im Bonner Akademischen Kunstmuseum befindet sich ein Schuh, der mit einem Holz-Sarkophag dorthin gekommen ist [135]). Bei diesem der Mitte des vierten Jahrhunderts angehörendem Sarg wurden Beigaben gefunden, die von einer früheren Bestattung herrühren, z. B. Fragmente von Alabastra mit glatten Henkelknöpfchen und Reste von roten, gelben und blauen Tänien — letztere sind bei der jüngeren Bestattung nicht zur Anwendung gekommen. Zu diesen älteren Beigaben gehört die Holzsohle eines Schuhs, an deren Unterseite ein Holzstift etwa 1 cm. weit herausragt und eine zweite Sohle von dieser Dicke voraussetzt. In Abusir haben sich auch Schuhe mit drei durch Holznägel verbundenen Sohlen gefunden [136]).

Aeschylus verpflanzt also diese Sohlen auf das Theater und belässt als ihren Träger den hohen, geschlossenen, bisher sohlen-

---

[133]) Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater S. 341 ff. Wieviel Effekt man durch Unterlegen einer unauffällig hohen Sohle auf dem Theater erzielen kann, habe ich gelegentlich einer Aufführung von Wagners Rheingold beobachtet. Fasolt und Fafner ragten wie echte Riesen über die übrigen Schauspieler heraus, und das wurde nur durch eine einzige starke Sohle verursacht.

[134]) Kleine Schriften III S. 69 ff. Ueber die Stelzenschuhe der alten Griechinnen.

Xenophon, Oecon. 10,2 von der Frau des Ischomachos: ὑποδήματα ἔχουσαν ὑψηλά, ὅπως μείζων δοκοίη εἶναι ἢ ἐπαφύκει.

[135]) Watzinger, Griechische Holzsarkophage S. 4 ff. Nr. 6 Abb. 10 S. 5.

[136]) Watzinger, a. a. O. S. 13 ff. Aus dem Männersarg Nr. 4 in Hannover, aus dem Frauensarg Nr. 2 in Berlin.

losen Schaftstiefel, weil an diesem die schwere Sohle besser haftet als an einer Sandale, bei der der Knöchel sie allein schleppen müsste. Ferner entspricht der Kothurn besser als die Sandale dem Wunsch des Aeschylus, seine Schauspieler prächtig auszustatten. Man konnte ihn mit Bändern und allerlei Ornamenten reich schmücken, wie das der Herakles der Satyrvase zeigt (vergl. Abb. 9f). Aus dem Bestreben, den Stiefel leichter und bequemer zu machen, ohne die Festigkeit des Sitzes zu vermindern, wird eine Entwicklung zu erklären sein, die der Kothurn des täglichen Lebens durchmacht: das Aufkommen der vorderen Schnürung. Die Stiefel mit ringsum ganz geschlossenen, bis zur Wade reichenden Schäften müssen im fünften Jahrhundert vollständig aus der Mode gekommen sein, denn auf Vasen des schönen Stils verschwinden sie. Die scheinbaren Ausnahmen des Orpheus auf dem bekannten Relief und der Reiter im Parthenonfries [137]) erklären sich daraus, dass hier die Wiedergabe der Schnürung der Malerei überlassen war.

Es setzt sich im fünften Jahrhundert im täglichen Leben das Schnüren der Stiefel durch. Die Entwicklung hat sich schon früh angebahnt. Ein korinthisches Salbgefäss in Gestalt eines linken, weiblichen Beins im Akademischen Kunstmuseum in Bonn [138]) zeigt eine Fussbekleidung, die man wegen der aufgebogenen Spitze zu den κόθορνοι rechnen würde, wenn nicht der Schaft des Schuhs eine Verschnürung zeigte. Eine Uebergangsform trägt der flötenblasende Silen auf der Schale des Hieron in Berlin Nr. 2290 (Abb. Wien. Vorl. A Tf. IV.) Seine sehr hohen Stiefel sind von Bändern umschnürt und noch ganz geschlossen, zeigen aber vorn eine Naht, die eine Vorstufe des geschnürten Schlitzes ist. An einem Stiefel aus anscheinend festem Leder ohne aufgebogene Spitzen kommt der Schlitz zuerst auf den Werken des Euphronios vor, auf denen Δέαγρος als Liebling genannt wird [139]). Dann wird die Schnürung im fünften und vierten Jahrhundert allgemein üblich. Das Oberleder ist, bis auf den vorderen Schlitz, vollständig geschlossen, der Stulp ist oben vorn umgeklappt

[137]) Michaelis, Der Parthenon Tf. IX und X.

[138]) Inv.-Nr. 34. Ursprünglich befand das Stück sich in der Sammlung Fontana.

[139]) Reiter in dem Mittelbild der Münchner Schale, Furtwängler Nr. 22; Wien. Vorl. V 3.

und ausgezackt, oder es wird ein ausgezackter Pelzstreifen um den oberen Rand gesetzt. Das sind die Endromides, nach der Etymologie Stiefel, in denen man gut laufen kann, also eigentlich Wander- und Jagdstiefel. Sie kommen denn auch, nach übereinstimmenden literarischen und bildlichen Zeugnissen, vor allem der Artemis [140]), ferner den Erinnyen [141]), Jägern [142]) und Wanderern [143]) zu. Oft sind sie reich verziert, was wahrscheinlich eine Rückwirkung der Bühne sein wird. Diese nämlich hat die Form im vierten Jahrhundert übernommen, wie die von der Bühne beeinflussten unteritalischen Vasen beweisen [144]).

Die Gestalten, die Bühnentracht tragen oder in der Ornamentik ihrer Gewänder von ihr beeinflusst sind, zeigen einen immer wiederkehrenden, den Endromides ähnlichen Typus der Fussbekleidung. Es sind hohe Stiefel mit überfallendem, ausgezacktem Rand und tiefem vorderen Schlitz, der mit kreuzweise oder horizontal geschnürten Bändern geschlossen ist. Ausser diesem Schmuck [145]) sind sie mit längs des Schlitzes angebrachten Knöpfen und Halbkreisen, ferner mit Palmetten verziert, die aus der Spitze des Schlitzes herauswachsen. In den meisten Fällen ist eine einfache, untergelegte Sohle zu erkennen [146]). Der Name des Theaterschuhs wird immer κόθορνος neben dem neu aufkommenden ἐμβάτης geblieben sein. Es ist der Schnürstiefel ja auch nichts weiter, als eine Fortentwicklung des ungeschnürten Schaftstiefels. Beiden gemeinsam und daher charakteristisch für die vorhellenistische tragische Fussbekleidung ist neben der niedrigen Sohle der hoch hinaufreichende,

---

[140]) Pollux VII 93 ἴδιόν τῆς Ἀρτέμιδος τὸ ὑπόδημα. Cf. Wien. Vorl. E Tf. VI; Mus. Borb. X Tf. 20.

[141]) Boettiger, Kleine Schriften I S. 214 ff. Tf. V und VI.

[142]) Unterweltsvase Wien. Vorl. E. Tf. II, die beiden Jünglinge mit Speeren.

[143]) Theseus auf dem Relief Torlonia, Friederichs-Wolters 1201.

[144]) Cf. oben Kap. III S. 29 ff.

[145]) Daß die Schnürung oft nur des Schmuckes wegen angewandt wurde, beweist das Vasenbild Millin, Peintures de Vases II 69. Dort zieht ein Jüngling den zugeschnürten Stiefel an Strippen an.

[146]) Z. B. bei Atreus auf der Vase im Vatikan Nr. 1315. Wien. Vorl. B Tf. 4 und bei Aetes und dem Paedagogen der Münchener Medeavase, Wien. Vorl. I Tf. XII. Die Sohlen sind nicht von den Malern fortgelassen, wie Bethe a. a. O. S. 320 Anm. 3, meint. Bethe sieht sie nur nicht, weil er als Kothurn des fünften und vierten Jahrhunderts „eine wandelnde Bühne unter den Füßen" erwartet (S. 78), während dieser Ausdruck erst für die Kaiserzeit anwendbar wäre.

nirgends durchbrochene Schaft, eine Erscheinung, die bei den Griechen — abgesehen von den oben behandelten Fällen — keineswegs häufig ist. Die Regel sind Sandalen mit Riemenwerk, das zwar oft so reich ist, dass eine Art gitterartig durchbrochener Stiefel entsteht. Ueberall aber scheinen Teile des Fusses durch, besonders sind die Zehen regelmässig nackt, auch da, wo von der Ferse und den Seitenrändern der Sohle feste Lederteile in die Höhe gehen [147]).

Abb. 12. Schauspieler als König, Wandgemälde aus Herculaneum in Neapel.

An die Grenze der vorhellenistischen und der hellenistischen Zeit gehört, wenn ich nicht irre, das Vorbild des Wandgemäldes aus Herculaneum, das einen Schauspieler in der Rolle eines Königs darstellt [148]) (Abb. 12). Es scheint, wie Reisch und

[147]) Bronzener Dionysos (sog. Narkissus) aus Pompeji. Mau, Pompeji S. 443 fig. 263.

[148]) Cf. Anm. 91 a.

Robert für dieses und ähnliche Wandgemälde wahrscheinlich gemacht haben [149]), den Votivpinax eines siegreichen Schauspielers in dekorativer Umgestaltung wiederzugeben. Wir sehen eine Maske, die in einen Kasten gesetzt ist. Rechts und links sind Binden befestigt, wie sie als Zeichen der Weihe verwendet zu werden pflegen. Eine knieende Frauengestalt ist im Begriff, unter der Maske eine Inschrift anzubringen, die man nach dem Ort, an dem sie sich befindet, doch nur als Weihinschrift wird fassen können. Die Frau ist eine Muse und am ersten zu vergleichen der Nike, die auf Tropaia oder auf einem Schild selbst die Weihinschrift eingräbt [150]). Der schreibenden Frau schauen aufmerksam zu ein hinter dem Maskenkasten sichtbar werdender Doryphoros und der im Königskostüm daneben sitzende Schauspieler. Da nur eine Maske und ein Schauspieler hier dargestellt sind — der Doryphoros ist nur der rang- und namenlose Begleiter des Königs — so wird man nicht an das Weihgeschenk eines Choregen oder Dichters, der mit einem Stück gesiegt hat, sondern an das des Schauspielers denken müssen. Schauspieleragone werden vereinzelt seit 449 vor Chr., häufiger seit dem viertem Jahrhundert erwähnt [151]). Das Original kann also nicht vor diesem Termin entstanden sein. Schwerer ist zu entscheiden, wie jung wir es anzusetzen haben. Den sichersten Anhalt bietet der Kopftypus. In ihm fehlt noch vollständig das eigentlich Hellenistische. Fragt man sich, ob dieser Kopf vor oder nach Alexander zu setzen ist, so wird man ihn seiner ruhigen Züge wegen lieber früher ansetzen. Er geht vielleicht am ersten mit dem von Studniczka nachgewiesenen Porträt des Menander zusammen [152]). Auch das schlichte Haar erinnert eher noch an das Piraeusrelief, als an nachlysippische Kunst, die durch das Haar zu charakterisieren liebt. Ebenso ist in der Maske von der übertriebenen Unruhe und Aufregung der hellenistischen

---

[149]) Robert, 19. Hall. W.-Prg. 1895, Votivbild eines Apobaten, S. 6.

[150]) Rotfig. Vasenbild, Élite céram. I 94. Wandgemälde in Casa di M. Lucrezio, Helbig 565. Mus. Borb. XV 32. Nike von Brescia, Friederichs-Wolters Nr. 1453, Studniczka, Die Siegesgöttin Tf. XII fig. 59. Der Typus ist bekanntlich wiederholt auf der Trajanssäule, Studniczka fig. 58.

[151]) Adolf Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen S. 137 ff. und S. 187 ff.

[152]) Bernoulli, Griechische Ikonographie II S. 111 ff.

Zeit noch nichts zu finden. Das Original des Wandbildes wird also noch in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts zu setzen sein. Eine Aeusserlichkeit stimmt gut zu dieser Datierung, nämlich die Form der Schwertscheide. Die sich nicht nach unten verjüngende, sondern in gleichmässiger Breite verlaufende Scheide, an die ein breiteres, übergreifendes, abgerundetes Ortband ansetzt, ist charakteristisch für das vierte Jahrhundert. Die besten Beispiele sind die Schwertscheide des Thanatos auf der columna caelata von Ephesos im Brit. Museum [153]), die des sitzenden Ares aus Villa Ludovisi [154]) und die eines Griechen im Amazonenfries von Halicarnass [155]). Dazu kommen die campanischen Wandbilder, deren Vorbild man mit Sicherheit auf das vierte Jahrhundert zurückgeführt hat [156]) und zahlreiche unteritalische Vasen [157]). Das fünfte Jahrhundert dagegen hat ein halbrundes Ortband nur in der Breite der Scheide [158]) oder eines mit eckigen Umrissen [159]) oder in geschweifter Form [160]). Die hellenistische Zeit hat ein Ortband in der Form des vierten Jahrhunderts, doch sitzt es an einer Scheide, die nach unten spitz zuläuft [161]). Zuweilen fehlt das Ortband ganz [162]), was in römischer Zeit zur Regel wird. In dieser läuft, wie die Grabdenkmäler und die

[153]) Overbeck, griechische Plastik II S. 131 fig. 179.

[154]) Friederichs-Wolters 1268.

[155]) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II fig. 171 Nr. 4.

[156]) Schwertscheide des Kalchas bei der Opferung der Iphigenie im Haus des tragischen Dichters. Conze, Wien. Vorl. Serie V Tf. VIII = Winter, Kunstgeschichte in Bildern I 98. Nicht nach Timanthes, sondern von einem Zeitgenossen, vielleicht Kolothos von Paros, dem Nebenbuhler des Timanthes. — Schwertscheide der Medea auf dem pompejanischen Gemälde, Raoul Rochette, Choix de peintures Tf. 23 und dem fragmentierten Bild aus Herculaneum, Mus. Borb. X Tf. XXI, beide nach Timomachos von Byzanz. Plin. 35, 136. Helbig 361 ff.

[157]) Neapel Nr. 1755, Abb. Huddilston S. 53.
Lukanische Vase, Mon. dell' Inst. II 12.
Vatikanische Vase, Wien. Vorl. B IV.
Nolanische Vase in Kassel, Arch. Ztg. 1852. Tf. 37.

[158]) Rotfig. Psykter, Gerh. A. V. Tf. 64.

[159]) Cf. die Kylix, Gerh. A. V. Tf. CLXVI.

[160]) Herakles der Euphroniosschale, Wien. Vorl. V Tf. 7. Schwarzfig. Lekythos Gerh. A. V. Tf. 69/70, 1.

[161]) Telephosfries und Balustrade der Athena Nike in Pergamon. Pontremoli et Collignon, Pergame S. 97, resp. 119 und 123.

[162]) Schwertscheide des Galliers, der sein Weib tötet. Friederichs-Wolters 1413.

Trajanssäule lehren, die Scheide vollständig spitz zu und hat an Stelle des Ortbandes höchstens einen kleinen Knopf.

Die Beschuhung des herculanensischen Schauspielers entspricht der Stellung am Eingang der hellenistischen Periode. (Abb. 13 a). Das Oberleder ist wie das der Stiefel auf den unteritalischen Theatervasen fest geschlossen, vorn geschlitzt und mit Bändern zugeschnürt, deren Enden tief herabhängen. Die Sohle aber ist etwas höher als die bisher besprochenen. Sie besteht nämlich statt aus einer, aus zwei Lagen von mässiger Dicke [163]).

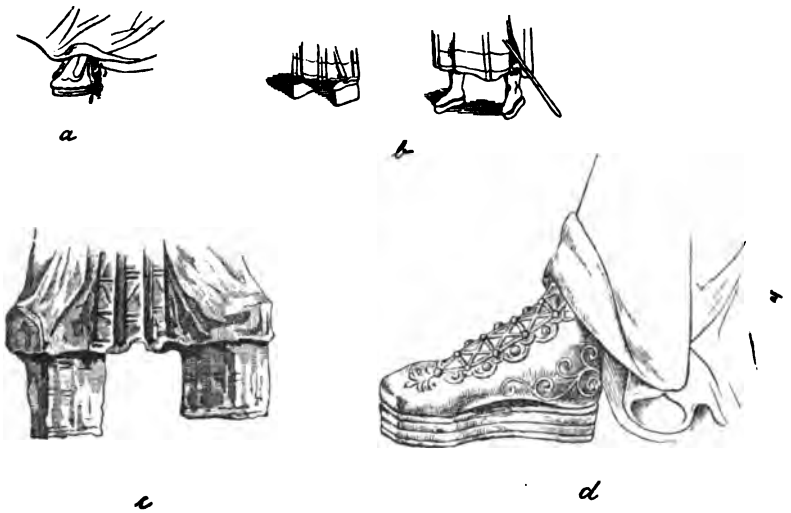


Abb. 13. Hellenistische und römische Kothurne.

Die weitere Entwicklung des Theaterschuhs in hellenistischer und römischer Zeit geht nun so vor sich, dass der hochhinaufreichende, ornamentierte Schaft zurücktritt, während die Sohle wächst und zum Hauptmerkmal des Kothurns wird (Abb. 13). Das hängt möglicher Weise zusammen mit der Entstehung der hohen Bühne [164]). Je höher der Schauspieler stand, um so höhere Untersätze

[163]) Aehnliche doppelsohlige Stiefel hat die Mänade auf der Petersburger Erichthoniosvase des vierten Jahrhunderts, C. R. 1859 Tf. I = Robert, Arch. Märchen Tf. 2 = Oesterr. Jahreshefte VI S. 89.

[164]) Puchstein, Die griechische Bühne, hat richtig gegen Dörpfeld erwiesen, daß Vitruvs Schilderung der hohen griechischen Bühne richtig ist. Ihr Fussboden ist die Decke des Proskenions. S. 6 ff. Der Beweis kann aber nur für die hellenistische Zeit gelten, in die die ausschlaggebenden Denkmäler fallen, z. B. Priene (cf.

wurden nötig, um zu verhüten, dass dem tiefer sitzenden Zuschauer die Füsse des Schauspielers von dem Bühnenrand verdeckt wurden. Es ist derselbe Gesichtspunkt, von dem aus die Griechen schon seit dem fünften Jahrhundert ihren Kolossalfiguren starke Sandalen aus mehreren Schichten gaben. Die Oberfläche der Basis war bei den Kolossalstatuen über Augenhöhe, und wenn man dicht an sie herantrat, verdeckte die Vorderkante die Füsse. Man hob die Statuen daher durch überstarke Sohlen empor. Das altertümlichste Beispiel dafür scheint die Athena mit Fellkappe in Villa Albani zu sein [165]). Phidias und dem Kreis des Phidias gehören an die Athena Lemnia [166]) und die Athena Parthenos in Madrid [167]), die Athena Medici in Paris [168]) und die ihr verwandten Statuen in Sevilla [169]), die Hope'sche Athena [170]) und die farnesische Athena in Neapel [171]), die Athena im Museo Chiaramonti, die Reisch mit der Athena Hephaistia des Alkamenes zusammengebracht hat [172]), und die ihr verwandte Athena mit Erichthonioskind in der Aigis in Berlin [173]).

Ferner sind heranzuziehen: aus dem fünften Jahrhundert der Rest des Fusses einer Kolossalstatue aus Phigalia [174]) und die Athena Velletri im Louvre [175]), aus dem vierten Jahrhundert der Apollon Kitharoedos

---

Wiegand und Schrader, Priene S. 244 ff.), die Vitruv allein kennen konnte. Für das fünfte Jahrhundert ist die Annahme von Hoepkin, Wilamowitz und Dörpfeld, daß eine hohe Bühne noch fehlte, überzeugend. Ueber die römische Bühne Dörpfeld-Reisch, Griech. Theater S. 386 ff.

[165]) Winckelmann, Storia dell'Arte I Tf. XIII. Furtwängler, Meisterwerke S. 112 fig. 19, Brunn-Bruckmann Nr. 220.

[166]) Furtwängler, Meisterwerke Tf. II.

[167]) Arndt-Bruckmann Tf. 511. Diese Kopie hat die ursprüngliche Anordnung der 3 Schichten wahrscheinlich besser bewahrt, als die Varvakion-Statuette, die alle 3 genau übereinander gelegt zeigt. Bei der Madrider Statue ist dagegen die mittelste Lage eingezogen, so daß das Relief mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen, das sich auf den Sandalen befand, durch den vorspringenden oberen und unteren Rand geschützt war.

[168]) Furtw., Intermezzi S. 17.

[169]) Oesterr. Jahrhefte II Tf. II und III (Paul Herrmann).

[170]) Furtw., Meisterwerke S. 109 fig. 18.

[171]) Furtw., Meisterwerke S. 104 fig. 15.

[172]) Oesterr. Jahreshefte I 1898 Tf. III.

[173]) Beschreibung der Skulpturen des Berl. Mus. Nr. 72.

[174]) Stackelberg, Tempel des Apollon Epikourios in Bassae Tf. 32.

[175]) Friederichs-Wolters 1434. Furtw., Meisterwerke S. 304 fig. 41.

aus Tivoli im Vatikan, in dem man eine Kopie nach dem Apollon Palatinus des Skopas vermutet [176]), und die sogenannte Pudicitia im Vatikan [177]). Die Sandalen der Athena mit der Fellkappe, der Lemnia und der Athena Medici, also etwa der drei altertümlichsten Statuen, bestehen aus zwei, die der Athena Velletri aus fünf, alle übrigen aus drei dünnen Schichten. Die Vermutung liegt nahe, dass die griechischen Götter-Sandalen als aus Lederschichten gefertigt gedacht waren, und dass auch die Sohlen der vorhellenistischen Kothurne aus solchen bestanden. Bei den späteren Stelzschuhen kann man niemals eine Schichtung beobachten und ein Scholion zu Lukian [178]) bezeugt, dass sie aus Holz waren.

Diese Holzsohlen scheinen unter dem tragischen Schuh zuerst im zweiten Jahrhundert vor Christus angebracht worden zu sein. Als Beleg dafür können wir den Kothurn der tragischen Muse und der Tragödie auf dem Relief des Archelaos von Priene [179]) sowie den der Melpomene auf der Basis von Halikarnass [180]) benutzen, da der Typus der Muse in voller Bühnentracht erst jetzt aufkommt und sich infolgedessen nach der schon typisch gewordenen Tracht der Schauspieler gerichtet hat [181]). Die Stelzen — so kann man die Holzsohlen jetzt wohl nennen — sind noch mässig hoch. Das bleiben sie auch im ersten Jahrhundert vor Christus, in dem wir sie bei tragischen Schauspielern belegen können In diese Zeit nämlich datiert Rizzo nach den Inschriften mit Sicherheit das Tonrelief des P. Numitorius [182]) (Abb. 14). Es lehrt uns, dass das Oberleder bedeutend niedriger geworden ist, als es nach Ausweis der Neapler Vase und der unteritalischen Vasen im fünften und vierten Jahrhundert war. Es reicht nicht mehr weit über den Knöchel hinaus. An die Stelle des Schaftstiefels ist also ein halbhoher Stiefel ge-

---

[176]) Sala delle Muse Nr. 560. Overbeck, Atlas der Kunstmythologie Tf. XXI Nr. 32. Helbig, Führer Nr. 274.

[177]) Katalog Nr. 23. Helbig, Führer Nr. 8.

[178]) Scholion in Luciani Jov. trag. 41: τὰ ξύλα ἃ ἐμβάλλουσι ὑπὸ τοὺς πόδας οἱ τραγῳδοί, ἵνα φανῶσι μακρότεροι.

[179]) Friederichs-Wolters 1629. Watzinger 63. Berl. W.-Prg. 1903 Tf. I. Br.-Br. Tf. 50.

[180]) Trendelenburg, Musenchor, 36. Berl. W.-Prg. 1876. Watzinger a. a. O. Tf. II. Bie, Musen S. 45 ff.

[181]) Cf. Anm. 86.

[182]) Oesterr. Jh. 1905 VIII S. 205.

treten. Die nächste Analogie für diese Form des Kothurns haben wir auf dem pompejanischen Wandgemälde aus Casa dei Dioscuri, wo Herrin wie Dienerin ihn tragen [183]). Das Bild ist also in der letzten Zeit der Republik entstanden, wie Rizzos Relief, oder sein Vorbild ist in derselben Zeit zu suchen, in der der hellenistische

Abb. 14. Tonrelief mit Tragoedienszene von einer Grabaedicula in Rom.

Typus der Muse entstand, im zweiten Jahrhundert vor Christus. Sohlen von gleicher Höhe — das Oberleder ist nicht sichtbar — hat auch die untergeordnete Person auf dem Wandgemälde aus Herculaneum in Palermo [184]) (Abb. 13 b rechts). Der Heros hingegen trägt Sohlen, die die des Dieners etwa um das Doppelte an Höhe übertreffen (Abb. 13 b links). Dass in der letzten Zeit

[183]) Cf. Anm. 92 A, d. Die Abb. Mus. Borb. I 21, wo man nur niedrige Schuhe sieht, ist falsch. Der obere Teil des Kothurns ist stiefelartig. Wieseler, Satyrspiel S. 74, Anm. Die Kothurne allein abgebildet bei Wieseler, Theatergebäude Supplement-Tafel A Nr. 23.

[184]) Cf. Anm. 93 B, a.

der Republik schon höhere Stelzen neben niedrigeren gebraucht worden sind, bezeugt Cicero [185]). In diese Zeit gehört also das herculanensische Gemälde in Palermo. Als Regel muss jedoch für das erste und zweite Jahrhundert vor Christus der Halbschuh mit mässig hoher Holzsohle angenommen werden. Ob man bei der Ausstattung des römischen Dramas von Anfang an diese Schuhform verwendete, lässt sich nicht beweisen. Sie für die vorhellenistische Bühne vorauszusetzen, haben wir keinerlei Grund.

Das Oberleder wird im ersten Jahrhundert vor Christus nicht mehr mit Zieraten versehen, scheint aber zuweilen vergoldet oder gefärbt worden zu sein. Darauf deuten wenigstens die weissgelbliche Farbe am Kothurn des Heros aus Palermo und die rote an dem des Rizzoschen Schauspielers. Wie beim Chiton, weicht also die reiche Musterung der einheitlichen Färbung.

Während bisher die verstärkte Sohle immer sichtbar war, werden in der ersten römischen Kaiserzeit Schuh und Sohlen vom Chiton vollständig verdeckt. Man hat das getan, weil, wie die Proportionen zeigen, die Sohle jetzt zu einer unförmigen Stelze geworden ist. Die Belege dafür bieten die pompejanischen Tragödienfresken [186]), ein Wandbild aus dem römischen Haus im Garten der Farnesina [187]), ein Marmorbild aus Herculaneum [188]) (Abb. 15) und das Herakles-Bild aus Casa del Centenario [189]). Von diesen hat Leo die pompejanischen Tragödienfresken richtig in die neronisch-flavische Zeit gesetzt und mit Recht keinen Grund gesehen, die Originale wesentlich früher anzusetzen [190]). Dass die Fresken Kopien sein müssen, beweist folgender Umstand. Wie ein Vergleich des gewaltigen Höhenunterschieds zwischen den komischen und den tragischen Schauspielern unzweifelhaft lehrt, müssen letztere hohe Stelzen gehabt haben. Bei einigen Schauspielern sind die Füsse vollständig verdeckt. Bei anderen, die

[185]) De finibus III 14, 46.

[186]) Cf. Anm. 91 d.

[187]) Mon. dell' Inst. XII Tv. XXII 3. Annali 1885 p. 312 f. Mau und Lessing, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus 1891 Tf. VII.

[188]) Cf. Anm. 91 b.

[189]) Cf. Anm. 92 A, e.

[190]) Rhein. Museum XXXVIII p. 343 ff. gegen Maaß, der diese in das vierte Jahrhundert datiert hat. Annali 1881 S. 117.

gleiche Grösse haben, erscheint unter dem kürzeren Chiton der gewöhnliche, sohlenlose Schuh des täglichen Lebens. Diesen kann nur der Kopist an die Stelle des ihm fremden hohen Stelzstiefels gesetzt haben. Leos Annahme, der Kothurn sei aus malerischen Gründen fortgelassen, ist wenig wahrscheinlich, da es auf Betonung des Bühnenkostüms ankam. Wäre man von aesthetischen Gesichtspunkten ausgegangen, so hätte man auch die unnatürlichen Proportionen und die unnatürliche Differenz der Höhe zwischen tragischen und komischen Schauspielern beseitigt. Ebenso sicher wie die pompejanischen Fresken, gehören die Wandbilder der Farnesina in die Zeit des Augustus [191]). Auch hier sieht man die Sohlen nicht, doch hat die Grösse des Schauspielers einen hohen, stelzförmigen Kothurn unter dem Fuss zur Voraussetzung. Dasselbe lehrt ein Vergleich der Hauptpersonen auf dem Marmorbild und dem Heraklesbild mit den untergeordneten, ohne Kothurne dargestellten Personen. Beide gehören folglich ihrer Erfindung nach mit den beiden ersten Stücken zusammen in das erste Jahrhundert nach Christus. Robert hat freilich beide Bilder als Kopien nach Originalen des fünften Jahrhunderts zu erweisen gesucht [192]). Bei der Bedeutung, die diese Annahme für die gesamte Geschichte des Theaterkostüms hat, müssen wir sie genauer prüfen.

Das Marmorbild (vergl. Abb. 15) hält Robert für eine Kopie des Votivpinax, den der Choreg weihte, der i. J. 428 mit dem Hippolytos des Euripides siegte. Schon Roberts scharfsinnige Deutung auf die Szene Hippolytos v. 706 ff., in der Phaidra die Amme in Gegenwart des Chors schilt, wirkt nicht vollkommen überzeugend. Wir hätten Phaidra auf der Höhe der Situation. Trotzdem überrascht es, eine derartig kraftvoll gebaute Frau zu sehen, während doch v. 274 der Chor von der Herrin gesagt hat ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξανται δέμας.

Die Figur hinter der Amme deutet Robert als Chorführerin. Es wäre also der dritte Schauspieler nicht zur Darstellung gebracht, während man doch auf einem Votivpinax, der aus Anlass eines dramatischen Siegs geweiht ist, eine Szene erwartet, in der alle drei Hauptpersonen vorkommen, also alle drei Schauspieler auf der Bühne waren. Vor allem kann man sich schwer denken, dass

---

[191]) Mau und Lessing, a. a. O. S. 5 ff.

[192]) 22. Hall. W.-Prgr. S. 20 und S. 30.

der Titelheld fehlt. Eine Vereinigung von Phaidra, Hippolytos und der τροφός hätte z. B. die Szene v. 565—67 geboten [192a]).

Doch wenn Robert mit seiner Deutung auch Recht haben sollte, so scheint seine Datierung der Komposition um 428, wodurch das Bild das weitaus älteste Beispiel für die Wiedergabe einer theatralischen Aufführung wäre, kultur- und kunstgeschichtlich unmöglich. Von vornherein werden nicht viele geneigt sein, der Zeit, in der das Orpheus-, Peirithoos- und Peliadenrelief entstanden und vermutlich als Anatheme für dramatische Aufführungen

Abb. 15. Tragoedienszene, Marmorbild aus Herculaneum in Neapel.

gestiftet wurden [193]), ein so unkünstlerisches Werk, wie dies Bild es ist, zuzutrauen. Robert legt es sich so zurecht: man habe das Bild, da es kein hervorragendes Kunstwerk ist, nur kopiert, weil sich ein sachliches Interesse daran knüpfte. Ein Beleg dafür, dass nur aus literarischem Interesse ein Bild genau kopiert worden sei, scheint Robert auch nicht bekannt zu sein. Ich möchte glauben, dass man in solchem Fall den Stoff oder das Motiv übernommen und in neue Formen geprägt haben würde. Endlich steht der

[192a]) Sie ist denn auch in dem Wandgemälde aus Herculaneum, Mus. Borb. XI Tf. II dargestellt.

[193]) Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 130 ff.

Stil des Bildes in unüberwindlichem Widerspruch zu dem, was wir von der Kunst des fünften Jahrhunderts sicher zu wissen glauben. Die Maske der Phaidra ist mit ihrem pathetischen Ausdruck befremdlich in einer Zeit, in der in Athen die Schule des Phidias herrschte. Wenn die Ausdrucksmittel auf dem Theater vielleicht auch etwas schneller gesteigert wurden als sonst im Kunstleben, so ist das doch selbstverständlich immer proportional und parallel zur Grosskunst geschehen. Diese kennt im fünften Jahrhundert noch kein bewegtes Mienenspiel, nachdem Ansätze dazu in den Olympia-Giebeln überwunden sind. Köpfe des vierten Jahrhunderts, wie der der Medea des Timomachos und der der Niobe sind aber noch ruhig im Vergleich zu der pathetischen Bewegung in Augen, Nase und Mund der Maske der Phaidra, für die man erst in hellenistischer Zeit Parallelen findet. Wie ruhig und verhältnismässig unpathetisch die tragischen Masken am Ende des fünften Jahrhunderts waren, zeigen die Neapler Satyrvase und das Piräusrelief. Dass sie auch im vierten Jahrhundert noch nicht stark bewegt waren, beweisen dieser Zeit angehörige Gipsmasken aus Südrussland, von denen ein gutes Exemplar sich im Bonner Kunstmuseum befindet [194]). Sehr entschieden spricht gegen die Entstehung des Bildes im fünften Jahrhundert auch der Kothurn, der damals nach dem, was wir bisher gefunden haben, nicht so hoch und nicht vom Gewand bedeckt war. Das Gemälde ist also nicht die Kopie eines schlechten Werkes des fünften Jahrhunderts vor Christus, sondern ein Versuch der ersten Kaiserzeit, in altertümlicher Technik, die Robert richtig erkannt hat [195]), zu malen.

Von dem Marmorbild ist, wie auch Robert annimmt, das Heraklesbild nicht zu trennen. Auch dieses gibt also das Kostüm römischer Schauspieler im ersten Jahrhundert nach Christus wieder. Für seine Entstehung auf römischem Boden spricht zudem der Umstand, dass der sitzende König einen Lituus als Szepter hält. In Griechenland ist das Attribut der Könige, abgesehen von archaischen Bronzen des Zeus Lykeios (Ephemeris XXII 1904 S. 187), der von Palmette oder Adler gekrönte Stab. Der Hakenstock, der in der Form dem Lituus ähnelt, wird in dem sechsten und

[194]) Inv. Nr. E 58. Andere bei Watzinger Abb. 111 S. 103.

[195]) 19. Hall. W.-Prg. 1895, Votivbild eines Apobaten S. 7. Er erinnert an die weißgrundigen Lekythoi.

fünften Jahrhundert in Athen vielfach von alten Männern getragen, z. B. schon auf dem streng schwarzfigurigen, dreibeinigen Toilettengefäss in München, Jahn Nr. 1255, und ist eigentlich ein arkadischer Hirtenstock, den auch Pan trägt, z. B. auf dem Wandgemälde aus Herculaneum mit der Auffindung des Telephosknaben[196]). Bei den Römern ist der Lituus dagegen von jeher Abzeichen der Priester und Könige gewesen[197]). Höchstens die Form könnten sie über Etrurien von den Griechen bekommen haben.

Im zweiten Jahrhundert nach Christus bleibt der eigentliche Schuh mit hoher Sohle weiter verdeckt. Er erhält aber noch förmliche Holzböcke, deren Durchmesser nicht dem des Fusses entspricht. Auf sie passt die Bemerkung des Lukian über die Sohle des Kothurns, die formlos sei und nicht in richtigem Verhältnis zum Fusse stände; vorzüglich[198]). Diese Unterbauten bleiben unbedeckt. Ihr Name ist wahrscheinlich ὀκρίβας, ein Ausdruck, der eigentlich Gerüst oder Holzbock bedeutet, und den spätere Grammatiker [199]) und neuere Forscher auch auf die Neuerung des Aeschylus anwenden, weil ihnen unklar war, dass im fünften Jahrhundert das Charakteristische des Kothurns noch der hohe Schaft, nicht die Sohle war. Diese jüngste Form des tragischen Kothurns zeigen der Elfenbeinschauspieler Castellani [200]) (vergl. Abb. 6 und 13c), den Robert richtig in die Zeit der Antonine setzt [201]), und das Vatikanische Mosaik aus Porcareccia [202]) (vergl. Abb. 7). Bei beiden sind die hohen Untersätze wie Säulen kannelliert. Die Verzierung ist also von dem Schaft auf die Sohlen herabgewandert.

Höchstwahrscheinlich sind auch die Postamente, auf denen die Schauspieler auf dem Wandgemälde in Kyrene stehen [203]) (vergl. Abb. 8), solche missverstandene Stelzen. Griechischer

---

[196]) Zahn III 1. Mus. Borb. IX Tf. V und XIII Tf. 39.

[197]) Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités III 2 s. v. lituus.

[198]) Luc. Ὄνειρος ἢ ἀλεκτρυών 26, τῶν κοθόρνων τὴν ὑπόδεσιν ἀμορφοτάτην καὶ οὐ κατὰ λόγον τοῦ ποδός.

[199]) Philostrat, βίοι σοφιστῶν I 9 1 p. 208 u. τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον VI 11 p. 113. ed. Kayser. Themistios XXVI p. 382 D (p. 316 f.)

[200]) Cf. Anm. 100.

[201]) Annali 1880 S. 206 f.

[202]) Cf. Anm. 101.

[203]) Cf. Anm. 102.

Einfluss, den wir in den Zweigmustern der Chitone konstatieren konnten, zeigt sich auch darin, dass der Schuh über dem Spann sichtbar ist.

Für die spätrömische Zeit bezeugt das Relief des Valerius Paterculus [204]) plumpe, runde und hohe Stelzen. Das Oberleder ist über den Zehen sichtbar.

Ueberblicken wir noch einmal die Entwicklung der Fussbekleidung der tragischen Schauspieler, so finden wir am Ende des sechsten Jahrhunderts, als das Theaterkostüm zur Zeit des Aufkommens des Dramas aus Elementen der damals herrschenden Tracht gebildet wurde, einen sohlenlosen, weichen, hohen Schaftstiefel, κόθορνος genannt. Ihn tragen die tragischen Schauspieler bis Aeschylus, die Schauspieler des Satyrspiels noch am Ende des fünften Jahrhunderts (Neapler Vase, Abb. 3 u. 9f). Aeschylus fügte dem Stiefel eine Sohle hinzu (Vita § 13). Die aeschyleische Form des Kothurns bestand unverändert noch am Ende des fünften Jahrhunderts. (Piräusrelief, Abb. 5). Entsprechend der wachsenden Vorliebe für schlanke Verhältnisse und bestimmt durch den Wunsch, die Hauptpersonen stärker über den Chor emporzuheben, wird die Sohle im Lauf des vierten Jahrhunderts verdoppelt (Schauspieler als König als Herculaneum, Abb. 12 und 13a). Im zweiten und ersten Jahrhundert vor Christus verwendet man einen halbhohen Stiefel mit einer Holzsohle etwa in der Stärke von vier Lederschichten (Relief des Archelaos von Priene, Rizzos Tonrelief, Abb. 14). Noch weiter wachsen die Stelzen in der ersten Kaiserzeit, wurden aber in dieser völlig vom Gewand verdeckt (Marmorbild aus Herculaneum, Abb. 15). Im zweiten Jahrhundert nach Christus fügt man unter den verdeckten Schuh mit dicker Sohle noch eine sichtbare, übermässig hohe Stelze hinzu (Elfenbeinschauspieler Castellani, Abb. 6 und 13c). — Die Entwicklung ist also eine stetige und scheint nur eine Lücke aufzuweisen, nämlich zwischen dem hohen Stiefel mit niedriger Doppelsohle aus Leder im vierten Jahrhundert und dem Schuh mit halbhoher Holzsohle im zweiten Jahrhundert vor Christus.

Diese Lücke nun füllt vorzüglich das Relief, von dem wir ausgegangen sind. Der Dresdner Schauspieler trägt einen reich

[204]) Cf. Anm. 47.

verzierten Schnürstiefel (Abb. 13d), dessen Oberleder dem Typus des vierten Jahrhunderts entspricht. Die Sohle besteht, wie die des in der Königsrolle dargestellten Schauspielers aus Herculaneum, aus mehreren dünnen Lederschichten. Sie steht aber den römischen Sohlen näher als jene, weil sie vier Lagen hat, also doppelt so hoch ist wie jene, und etwa ebenso hoch wie die des Schauspielers auf Rizzos Tonrelief. Die Sohle steht dem Schaftstiefel schon als selbständiger Teil des Schuhzeugs gegenüber. Jedoch ist sie nicht annähernd so unorganisch angefügt wie die römischen Stelzen. Die Fussbekleidung des Dresdner Schauspielers zeigt also in jeder Beziehung eine Mittelform. Aus diesem Grunde werden wir diese Form des Kothurns für die speziell frühhellenistische ansehen, die von der griechischen zur späthellenistischen und römischen überleitet. Das Relief müssen wir uns demgemäss in frühhellenistischer Zeit und zwar am wahrscheinlichsten im dritten Jahrhundert entstanden denken.

Es fragt sich, wie Inhalt, Form, Technik und Stil des Reliefs zu dieser Datierung stimmen.

Fünftes Kapitel.

Kunstgeschichtliche Stellung des Reliefs.

Bisher ist das Dresdner Schauspielerrelief immer in römische Zeit datiert worden. Zuletzt hat Robert es ganz nachdrücklich in die Zeit des Augustus gesetzt [205]). Dies wird für das vorliegende Exemplar richtig sein, denn nach der Meinung des Direktors des Mineralogischen Museums in Dresden, Herrn Geheimrat Kalkowsky, den Herr Geh. Hofrat Professor Dr. Treu im Interesse dieser Untersuchung zu befragen die Güte hatte, „scheint der Marmor der alten Teile des Reliefs carrarisch zu sein." Derselben Ansicht ist Herr Professor A. Philippson in Halle. Er hatte die Freundlichkeit, an Herrn Treu darüber Folgendes zu schreiben:

„Der vorliegende Marmor von mässiger Korngrösse (ca. 0,5 mm, vereinzelte Körner über 1 mm), ziemlich gleichmässig kristallinisch, ohne makroskopisch sichtbare matte Grundmasse, nur wenig durchscheinend, kann sehr wohl carrarischer Marmor sein, doch dürfte der beste pentelische Marmor nicht ganz ausgeschlossen sein. Mit den bekannten Inselmarmoren hat er keine Aehnlichkeit. In Kleinasien ist mir kein gleichmässig mittelkörniger Marmor bekannt geworden — doch ist nicht ausgeschlossen, dass solche dort doch irgendwo vorkommen."

Auch den Marmor des nächstverwandten Münchner Reliefs Nr. 455 ist Furtwängler nach Mitteilung an Loeschcke geneigt, für carrarisch zu halten.

Ist die Bestimmung des Marmors als carrarisch zutreffend, so ist die Entstehung des Dresdner Reliefs frühestens in augusteischer Zeit möglich.

---

[205]) 22. Hall. W.-Prg. S. 29 f.

Ob es damals erfunden oder nur kopiert worden ist, bleibt aber zunächst eine offene Frage, denn die Gründe, die Robert dafür anführt, dass die Komposition erst aus römischer Zeit stammt, scheinen mir nicht stichhaltig.

Er stützt sich dabei namentlich auf das Gerät, das die Basis des Hekataions ziert (Abb. 16a). Er nennt es einen Kandelaber, der genau so auf dem Sarkophag Caffarelli in Berlin Nr. 483a zwischen augusteischen Lorbeerbäumen wiederkehre (Abb. 16b). Das Gerät ist allerdings kandelaberähnlich, denn es hat die bei Kandelabern immer wiederkehrende, altarähnliche Basis mit

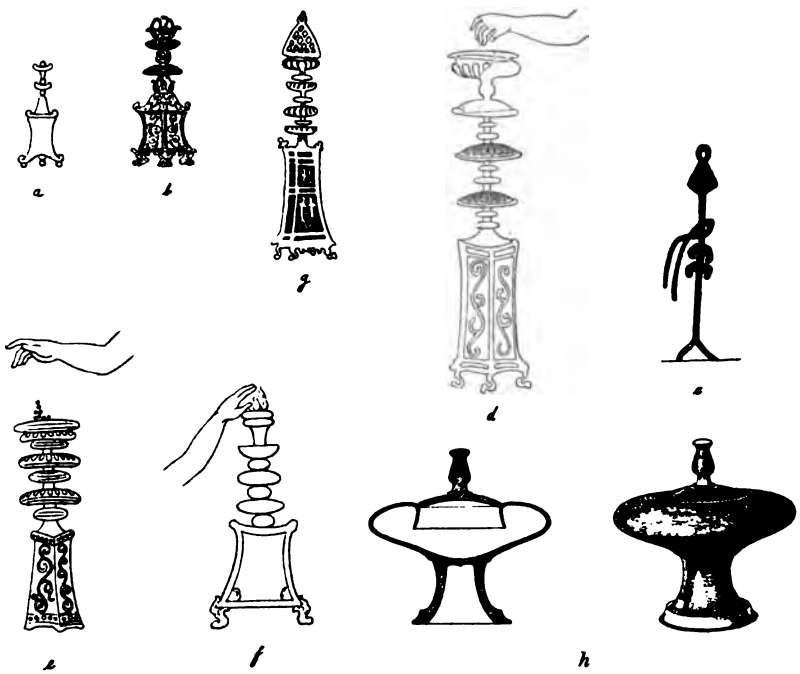


Abb. 16. a—g Thymiaterien; h Kothon.

konkav geschweiften Seiten. Die polsterartigen Ausbuchtungen, die den Schaft umgeben, könnten die bei jenen häufigen, fallenden und steigenden Blattkränze schematisch wiedergeben. Nun ist aber die Form des Geräts auf dem Sarkophag Caffarelli keine Erfindung der augusteischen Zeit, sondern untrennbar von Geräten ähnlicher Form, die sich bedeutend früher auf einer grossen

Reihe von Monumenten finden (Abb. 16). Diese beweisen einmal, dass es gar kein Kandelaber, sondern ein Thymiaterion ist, weiterhin, dass es in dieser Form schon seit dem fünften Jahrhundert vorkommt [206]). Die Polster sind als Manschette dienende Schalen, von denen die unteren ursprünglich wohl zum Auffangen von herunterfallenden Funken dienten. Aehnliche Manschetten haben schon mykenische Leuchter nach aegyptischem Vorbild [207]). Später erscheinen diese Schalen oft nur dekorativ in beliebiger Anzahl und Grösse. Das älteste mir bekannte Beispiel eines Thymiaterions mit Schalen am Schaft ist das zwischen den Ansatzstellen des Henkels aufgemalte auf einer graeco-phoenizischen Amphora aus Cypern in Bonn [208]) (Abb. 16c). Die oberste Schale dient zur Aufnahme des Weihrauchs. Wie er auf ein Thymiaterion, das mit dem des Dresdner Reliefs Aehnlichkeit hat, aufgestreut wird, zeigen eine Alabastron schönen Stils aus der Fauwelschen Sammlung in Athen [209]), die apulische Amphora mit der Hochzeit des Herakles und der Hebe [210]) (Abb. 16d), ein Krater in Petersburg, wo die einzelnen Körner deutlich gezeichnet sind [211]) (Abb. 16e), und ein pompejanisches Wandgemälde vierten Stils [212]). Plastisch zeigt das Aufstreuen des Weihrauchs das Bruchstück einer Terrakotte in Athen [213]). Aehnliche Thymiaterien, aus denen Flammen aufsteigen, haben eine Vase mit bacchischen Riten in Neapel [214]), eine Vase mit Deckel schönen Stils [214a]) und ein Wandgemälde aus einem Grabe in Orvieto [215]). Dasselbe scheint der Fall zu sein auf den von Niken getragenen Thymiaterien auf dem Gewandfragment

---

[206]) Cf. Stephani C. R. 1860 S. 29 ff.

[207]) Leuchter aus Knossos und aus Aegypten 4. Dynastie, Annual of the British School of Athens 1901/02, S. 92 und 93.

[208]) Inv.-Nr. 761.

[209]) Stackelberg, Gräber der Hellenen Tf. 35.

[210]) Gerhard, Apul. Vasenbilder Tf. XV = Baumeister I S. 630.

[211]) C. R. 1862 Tv. V 3.

[212]) Pitture d' Ercul. IV p. 285 Tv. 56.

[213]) Stackelberg a. a. O. Tf. 70.

[214]) Mon. dell' Inst. VI Tv. XXXVII. Heydemann 2411.

[214a]) Stackelberg, a. a. O. Taf. 70.

[215]) Koeppen und Breuer, Geschichte des Möbels S. 158 Abb. 221 nach Conestabile, Pitture murali Pl. XI. Rechts und links stehen hohe Kandelaber.

von Lykosura [216]) (Abb. 16f). Andere Denkmäler zeigen, wie das Dresdner Relief, die oberste Schale desselben Geräts mit einem Deckel zugedeckt, was auch nur bei einem Thymiaterion Sinn hat. Das ist z. B. der Fall auf der Phaonsvase im Florentiner Museo Archeologico, wo Himeros das Thymiaterion in der Hand hält [217]), auf der Hydria in Petersburg mit Paris vor Helena [218]), auf der Dareiosvase [219]) (Abb. 16g), auf der Vase aus Lentini mit einer Szene der neueren Komödie, wo das Thymiaterion das Hyposkenion schmückt [220]), am Parthenonfries [221]) und am Thron Ludovisi, wo der Deckel an einer Schnur herabhängt [222]). Der Deckel hat in allen diesen Fällen eine eichelförmige Form. Das Relief in Dresden zeigt dagegen einen eigenartigen Knopf, der die Mitte des Deckels bildet. Dies erinnert an die Dreifussvase von Tanagra [223]) und eine Reihe der Kothon genannten und von Pernice als Räuchergeräte gedeuteten Gefässe [224]) (Abb. 16h). Auf den Vasen des schönen Stils ist das Thymiaterion zuweilen vergoldet [225]), in der Regel wird es aus Bronze gewesen sein, und daher möchte ich auch die bronzenen Geräte mit eckiger und nach innen geschweifter Basis, mit einem von abwechselnd horizontalen, resp. nach oben gewölbten, und nach unten gerichteten Schalen dekorierten Schaft und einem obenauf befindlichen, grossen und tiefen Becken, die im Katalog des Museum Gregorianum als Kandelaber bezeichnet werden, lieber als Thymia-

---

[216]) Fouilles de Lykosura 4. Overbeck, Griechische Plastik II S. 488. Eine Zeichnung nach dem Berliner Gipsabguß verdanke ich Herrn Dr. Jacobsthal.

[217]) Milani, Monumenti scelti Tav. III.

[218]) C. R. 1861 Tf. V 1. Furtwängler-Reichhold Tf. 79.

[219]) Wien. Vorl. Serie VII Tf. VI. Furtwängler-Reichhold Tf. 88. Im untersten Streifen der Dareiosvase sind zwei Thymiaterien dargestellt, von denen bei dem einen die obere, bei dem anderen die untere Hälfte größtenteils fehlt. Unsere Zeichnung ist aus beiden zusammengesetzt.

[220]) Mon. dell' Inst. IV 12. Annali 1844 XVI p. 143 ff. (Stephani.)

[221]) Michaelis, Parthenon Tf. 14 VIII Nr. 57.

[222]) Abb. Antike Denkmäler II Tf. 7 C, cf. Helbig, Führer II 938 a.

[223]) Arch. Ztg. 1881 Tf. 4.

[224]) Arch. Jhb. XIV 1899 S. 60 ff., cf. bes. Fig. 7 S. 68 u. Fig. 9 S. 71.

[225]) Lekythos mit Verfolgung einer Schönen durch Apollo. Heydemann, Griechicshe Vasenbilder Tf. I 3; Attishce Salbflasche, Stackelberg a. a. O. Tf. 35. Phaonsvase, Milani Tv. III. Etwas andere Form, Deckel einer Pyxis mit einem Brautpaar, Eros und Aphrodite, Stackelberg a. a. O. Tf. 27.

terien in Anspruch nehmen. Dafür spricht auch ihre geringe Grösse, die zwischen 56 Centimeter und 1 Meter schwankt [226]). Da wir also das auf dem Dresdner Relief dargestellte Gerät als Thymiaterion in allen Epochen der griechischen Kunst in Gebrauch finden [227]), dürfen wir es nicht mit Robert für die Datierung des Reliefs benutzen. Wollte man es doch tun, so dürfte man nur sagen, die Form des Dresdner Thymiaterions stehe zwischen den oben aufgeführten griechischen und dem römischen in der Mitte und stehe den griechischen etwas näher, weil es wie diese mehr tektonisch als dekorativ aufgebaut sei.

Aehnliches gilt für die Stützfigur des Sessels. Sie erinnert zwar, wie Robert hervorhebt, an die des kleinen Theaters in Pompeji, andererseits aber auch an die im Relief dargestellten Atlanten am Sessel des Dionysospriesters im athenischen Theater [228]) und an die die Bühne in demselben Theater tragenden Silene [228a]), die schon dem vierten Jahrhundert angehören. Die Art, wie die Satyrn mit dem ganzen Unterarm das Gebälk tragen, ist genau identisch mit der Haltung der Relieffiguren des Priestersessels.

Nun hält ferner Robert den Gesichtstypus des Mannes für unverkennbar römisch. Er verweist auf Buonarroti, der p. 446 sagt: si ravvisa da lineamenti del volto un M. Antonio travestito, secondo quel suo genio e costume, da Bacco. Buonarroti nimmt also an, dass sich hier ein Grosser der Welt als νέος Διόνυσος portraitieren liess [229]). Dass M. Antonius sich in Athen als Dionysos kostümierte und als Gott ausrufen liess, bezeugt Athenaeus [230]). Aehnliches berichtet derselbe Autor aber schon von Herrschern aus viel früheren Zeiten, so von Mithridates, dessen Bote in Athen

---

[226]) Mus Greg. I tv. XLVIII Nr. 5, XLIX Nr. 3, L Nr. 4, LI Nr. 3.

[227]) Cf. noch das archaische Weihrelief des Mantheos an Zeus, Müller-Wieseler II² 1, 9; die Vase in Petersburg mit der Entführung der Helene C. R. 1861 Tf. V 3, 2; d. Amphora in Petersburg C. R. 1862 Tv. VI 3, die Deckelschale aus Kertsch in Petersburg, Furtwängler-Reichhold Tf. 68, die unteritalische Amazonenvase, Gerhard, Apul. Vasenbilder Tf. V und die Hydria Gerhard Tf. XIV. Andere Stephani C. R. 1860 S. 30/31.

[228]) Dörpfeld-Reisch S. 46.

[228a]) Mon. dell' Inst. VIII Tav. XVI.

[229]) Ihm folgt Bellori.

[230]) Athen. ed. Kaibel IV 148c.

als ἄγγελον τοῦ νέου Διονύσου begrüsst wird [231]), und von Demetrios Poliorketes, den die Athener im Jahre 303 vor Christus mit Weihrauch, Kränzen, Weinspenden, Phalloslied und Pompe wie Dionysos empfingen [232]). Dass sich hellenistische Herrscher auch schon als νέος Διόνυσος mit Binde und Epheukranz porträtieren liessen, zeigt der Porträtkopf im Vatikan, Sala dei busti 275 [233]). Selbst wenn die Annahme berechtigt wäre, dass ein Herrscher das Kostüm des Dionysos angelegt hat, so kann es also auch ein hellenistischer sein.

Ueberhaupt finden sich unter den hellenistischen Porträts die besten Analogien zu dem Kopf des Schauspielers. Freilich hat er auch mit römischen Porträts Aehnlichkeit, besonders mit denen, die Arndt in der vierzigsten Lieferung seiner Porträtsammlung als griechische Physiognomien mit römischem Gesichtsausdruck vereinigt hat. Das kommt daher, dass sich auch Römer in hellenistischer Art porträtieren liessen [234]). Der Dresdner Schauspieler ist viel enger mit Köpfen verwandt, wie dem von Wolters als Seleukos I Nikator von Syrien (306—281) erwiesenen Bronzekopf in Neapel Nr. 5590 [235]) (Abb. 17 rechts), wo die tieferen und kleineren Falten und ihre Uebergänge ineinander auf Stirn und Wangen des alternden, etwa vierzigjährigen Mannes mit ganz ähnlicher Feinheit ausgearbeitet sind, oder dem des Antiochus III von Syrien (222—187) in Louvre Nr. 2396 [236]) (Abb. 17 links), der in der lebenswahren und ausführlichen Behandlung der Partieen um Mund und Augen, sogar in Einzelheiten, wie die kleine Haarsträhne vor dem Ohr, eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Schauspieler aufweist. Ein Portraitkopf in Athen, den Arndt für einen Priester der späteren Diadochen-

---

[231]) Athen. V 212 d.

[232]) Athen. VI p. 253 (nach Democharcs Frg. hist. gr. II 449 und Duris von Samos.)

[233]) Helbig, Führer Nr. 226. Brunn-Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Portraits Tf. 105/106.

[234]) Arndt, Text zur 40. Lieferung.

[235]) Brunn-Arndt Tf. 101/102 Wolters, Röm. Mitt. IV 1889 p. 32 ff. Die Münzen des Seleukos, die Wolters Tf. II abbildet, zeigen vielleicht noch ähnlichere Behandlung der Gesichts- und Halsmuskeln.

[236]) Brunn-Arndt-Bruckmann Tf. 103/104.

zeit hält [236a]), zeigt dieselbe Behandlung der Stirn über den Augen, dasselbe schlaffe Fleisch an den Wangen, denselben energisch geschlossenen Mund und dieselben stark hervortretenden Halsmuskeln wie der Kopf des Tragöden. Alle vier Köpfe gehören offenbar einer Zeit an, die die Porträtkunst des Lysipp weiter gebildet hat. Ein Kopf wie der des Studniczkaschen Menander [237]) oder der des hellenistischen Herrschers in Neapel Nr. 5596 [238]), den Arndt für Philipp von Makedonien (382—36) hält, erscheint wie eine Vorstufe, aus der sich die Porträtauffassung des Künstlers des Schauspielerreliefs leicht entwickeln konnte.

Abb. 17. Hellenistische Porträtköpfe.

Dass diese Auffassung der menschlichen Züge hellenistisch ist, beweist eine weitere auffallende Aehnlichkeit mit einem Werk, das nur im dritten oder spätestens zweiten Jahrhundert vor Christus entstanden sein kann, nämlich die mit der Statue des sogenannten barberinischen Fauns [239]) (Abb. 18). Beiden

[236a]) Arndt-Bruckmann Tf. 343/4. Journal of hellenic studies XVII 1897 Pl. XI. Crowfoot S. 321 ff. identificirt den Kopf — meiner Ansicht nach unrichtig — mit dem König Kotys von Thrakien aus augusteischer Zeit.

[237]) Anm. 152. Eine gute, bei Bernoulli noch nicht erwähnte Replik ist in Dresden Inv.-Nr. Z.-V. 1776. Arch. Anz. 1902 S. 110.

[238]) Brunn-Arndt-Bruckmann Tf. 91/92.

[239]) Abb. Br.-Br. Tf. IV. Der Kopf allein, Furtwängler, Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München Tf. 37. Cf. Furtw., Beschreibung der Glyptothek Nr. 218 S. 199 ff. H. Bulle, Arch. Jhb. XVI 1901 S. 1 ff. Habich,

gemeinsam sind die breite Stirn und breiten Backenknochen bei mageren Wangen, die breite Nase und der etwas derbe Mund mit dem harten Kinn. Bei dem bäurischen Satyr sind selbstverständlich alle diese Züge derber, die Verwandtschaft der realistischen Auffassung ist aber unverkennbar. Beiden gemeinsam ist auch das starke Hervortreten der Kopfnicker am Hals und die Zusammenfassung von Haar und Kranz mit den grossen Blättern und Korymben zu einem breiten Rahmen für das Gesicht.

Abb. 18. Kopf des barberinischen Fauns in München.

Robert setzt ferner das Relief schon deswegen in augusteische Zeit, weil es zu einer Denkmälergattung gehört, die seiner Ansicht nach überhaupt erst in der Zeit des dritten pompejanischen Stils aufgekommen ist [240]), nämlich zu jenen als Wandschmuck dienenden Reliefbildern, die man seit der grossen Publikation durch Schreiber nach seinem Vorgang hellenistisch zu nennen pflegt [241]). Die Untersuchung über ihre Chronologie ist noch nicht abgeschlossen. Schreiber [242]) trat sehr energisch dafür ein,

Arch. Jhb. XVII 1902 S. 31 ff. Wickhoff, Wiener Genesis S. 15, setzt den Faun in das Ende des dritten Jahrhunderts.

[240]) Votivbild eines Apobaten. 19. Hall. W.-Prg. S. 8.

[241]) Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig 1889-93.

[242]) Schreiber, Paris und Oinone, ein hellenistisches Relietbild, Arch. Ztg. 1880 S. 145 ff. und Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani 1888.

dass die überwiegende Anzahl der uns erhaltenen Stücke oder deren Vorbilder im dritten oder zweiten Jahrhundert vor Christus entstanden sind. Er weist auf die Verwandschaft mit den kleinen pompejanischen Bildern hin, die den Mittelpunkt der in Felder geteilten Wandfläche bilden. Genau so müssten wir uns die Reliefbilder verwendet denken. Das setze ein Dekorationsprinzip voraus, das sich im dritten Jahrhundert in Alexandrien entwickelt hat, nämlich die Inkrustation mit Marmor oder Metall [243]). Er weist ferner auf die Beziehungen hin, die die Reliefbilder zu Erzeugnissen der Toreutik haben [244]). Die Blütezeit dieser Wandbekleidung und der Toreutik, die hellenistische Epoche, sei auch die Hauptentstehungszeit der Reliefbilder. — Zu einem ganz anderen Resultat kam Wickhoff [245]). Er glaubt, eine enge Verwandschaft zwischen den Reliefbildern einerseits und den Werken der augusteischen Zeit, dem Panzer des Augustus von Prima Porta [246]) und der Ara Pacis Augustae [247]) andererseits zu finden, die in Komposition, Stil und Ausführung identisch seien. Er glaubt, in beiden den gleichen Naturalismus in der Wiedergabe von Tier und Pflanze zu finden und meint, sie setzten gleichmässig ein nach der Natur ausgeführtes, sorgfältiges Tonmodell voraus. Wenn die Reliefs daneben Eigentümlichkeiten in der Technik aufweisen, die man nur an Metallarbeiten erwartet, so erklärt er das daraus, dass die augusteischen Künstler in allen Techniken geschult gewesen wären und dadurch die Empfindung für die stilistischen Bedingungen der verschiedenen Materialien verloren hätten [248]). Diesen Behauptungen gegenüber hat Schreiber — meiner Ansicht nach überzeugend — den fundamentalen Unterschied in der Technik der augusteischen Kunst und der Kunst der Reliefbilder nachgewiesen, wobei er

[243]) Cf. besonders Arch. Ztg. 1880 S. 150 ff. Wiener Brunnenreliefs S. 5 und S. 30 ff.

[244]) Wiener Brunnenreliefs S. 7 und S. 24 ff.

[245]) Die Wiener Genesis, herausgegeben von Hartel und Wickhoff, Wien 1895 S. 14 ff.

[246]) Helbig, Führer I Nr. 5. Br.-Br. Tf. 225. Mon. dell' Inst. VI/VII Tv. 84, 1.

[247]) Mon. dell' Inst. XI 1881, Tv. XXXIV—VI (Duhns). Petersen, Röm. Mitt. IX 1894 S. 171 ff. Röm. Mitt. X 1895 S. 138 ff. u. Ara Pacis Augustae, Wien 1902.

[248]) Cf. bes. Wiener Genesis S. 22 ff.

die Panzerreliefs der Augustusstatue und die Wiener Brunnenreliefs zu Grunde legt [249]).

Ich glaube, dass man weniger, als bisher geschehen ist, alle Reliefbilder als stilistisch zusammengehörig betrachten darf. Schreiber hat schon damit angefangen, einzelne als hellenistische Originale römischen Werken, die gleiches Motiv behandeln, gegenüber zu stellen [250]). Man muss jedes Werk einzeln stilkritisch untersuchen, ehe man Gruppen bilden kann, die sicher chronologisch einzuordnen sind.

Versuchen wir dies bei dem Dresdner Relief, so ist die Entscheidung, ob es ein Tonmodell voraussetzt, wie es in der augusteischen Copistenzeit üblich war, oder ob es den Einfluss eines lebhaften toreutischen Kunstbetriebs, wie ihn der Hellenismus hervorbrachte [251]), erkennen lässt, leicht. Alles an dem Relief weist auf Metalltechnik. Die Figuren wirken wie hoch herausgetriebene Emblemata, die auf einen verhältnismässig glatten Hintergrund gesetzt sind. Stellenweise sind sie ganz von ihm losgelöst. Das linke Bein des Flötenspielers und der die Armlehne stützende Silen sind unterschnitten, so dass man hinter ihnen durchgreifen kann. Ebenso ist zwischen dem rechten Arm und dem Mantel des Schauspielers ein Zwischenraum. An dem Panzer des Augustus und an der Ara pacis hat der Künstler dagegen bei hervorstehenden Teilen regelmässig eine Marmorbrücke zwischen diesen und dem Grund stehen lassen. Der Mantel des Schauspielers hebt neben dem Stuhlbein sich so stark ab, dass man rechts an drei Stellen unter ihn sehen kann. Die Falten am unteren Mantelabschluss sind tief hineingearbeitet. An dem

---

[249]) Die hellenistischen Reliefbilder und die Augusteische Kunst. Arch. Jhb. 1896 XI S. 78 ff.

[250]) Griech. Relief mit Paris und Oinone in Villa Ludovisi, Schreiber Tf. 23, gegenüber dem römischen in Palazzo Spada, Abb. Schreiber Tf. 10. Arch. Ztg. 1880 S. 145. ff. cf. S. 157. Griechisches Relief mit den drei Elementen aus Karthago im Louvre, Schreiber Tf. 31, gegenüber dem römischen, zur Ara pacis gehörigen in Florenz, Schreiber Tf. 32. Arch. Jhb. 1896 S. 91 ff. Griechisches Hafenbild im Kapitol, Schreiber Tf. 79, gegenüber dem römischen aus Ostia im Museo Torlonia Nr. 338. Arch. Jhb. 1896 S. 97 f.

[251]) Cf. auch Schreiber, Die alexandrinische Toreutik, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. XIV 5, 1894 S. 271 ff., philol. histor. Klasse.

Pernice, Hell. Silbergefäße, 58. Berl. W.-Prg. 1898.

untersten Saum erscheint der Mantel wie dünnes, scharf ausgebogenes Blech, so dass die Falten tiefe Höhlungen bilden. Auf Metallstil weist auch die Behandlung des Haares. Es besteht aus lauter einzelnen, scharf von einander gesonderten, frei behandelten Locken. Der Kranz um die Brust des Schauspielers sieht wie ciseliert aus, die Gesamtwirkung ist meisterhaft wiedergegeben. Jedoch sind die Blumen und Früchte mit nicht annähernd so peinlicher und wissenschaftlicher Genauigkeit und die Einzelheiten nicht annähernd mit derselben Härte zum Ausdruck gebracht wie in den Guirlanden der Ara pacis [252]). Das Werk kann nur erfunden sein in einer Zeit, in der die Toreutik die führende Kunst war, und war wahrscheinlich, wie nach Schreibers Annahme die meisten hellenistischen Reliefbilder, ursprünglich ebenfalls in Metall ausgeführt. Eine Vorstellung von der künstlerischen Metallwirkung des Originals vermitteln die auf Veranlassung von A. Michaelis ausgeführten Bronzierungsversuche Kostmanns (vergl. Arch. Anz. 1906 Sp. 325).

Zum Glück ist auch ein toreutisches Werk der hellenistischen Zeit erhalten, das in Technik und Komposition dem Dresdner Schauspielerrelief eng verwandt ist: die Athenaschale vom Hildesheimer Silberfund in Berlin [253]). (Abb. 19). Vor allem fällt die gleichartige Gesamtkomposition auf. Man findet bei der sitzenden Hauptfigur des Reliefs und der Athena eine fast gleiche Linienführung. Bei beiden geht die Hauptlinie vom rechten Fuss bis zum Kopf in sanften Wellen von links unten und vorn nach rechts oben und hinten vom Beschauer. Das rechte Bein und der rechte Arm sind ausgestreckt und in die Fläche gelegt, der rechte Fuss nach auswärts gesetzt, die Finger der rechten Hand umfassen mit nur leichter Biegung ihr Attribut. Das gibt eine ruhige und sehr lange Linie für die rechte und obere Seite. Dagegen ist das linke Bein stark gebogen, der linke Oberschenkel und das Knie treten weit — bei Athena $4^1/_2$, bei dem in

---

[252]) Cf. den Fruchtkranz Wiener Genesis S. 19.

[253]) Wieseler, Der Hildesheimer Silberfund, Bonner W.-Prgr 1868 S. 11 ff. Tf. II.

Holzer, Der Hildesheimer antike Silberfund 1870 S. 26 ff. Tf. I.

Winter, Arch. Anz. 1897 S. 152 ff.

Pernice und Winter, Hildesheimer Silberfund 1901. S. 21 ff. Tf. I und II

grösserem Maassstab gebildeten Schauspieler 6 Centimeter über den Grund — vor, der Fuss ist in Vorderansicht sichtbar. Der linke Arm ist ebenfalls stark gebogen, ist aufgelehnt und erscheint von vorne sehr verkürzt. Diese Seite ist also stark zusammengeschoben. Der Oberkörper ist ganz in Vorderansicht sichtbar, der Kopf dagegen, entgegengesetzt der Richtung des

Abb. 19. Athenaschale vom Hildesheimer Silberfund in Berlin.

Unterkörpers und des rechten Beins, nach links und etwas aufwärts gewendet. Beide Figuren sind also auffallend breit und flächenhaft bei starker Verschiebung der Gliedmassen komponiert. Es scheint mir unzweifelhaft, dass sie ein und derselben Zeit angehören müssen. Dieser Eindruck verstärkt sich bei Betrachtung der gleichartigen Gewandbehandlung bei Athena und dem Schauspieler. Der lose liegende, reichlich bemessene Stoff ist bei beiden in tiefe, frei angeordnete Falten gelegt, die oft in der Mitte wiederum gespalten sind, eine Erscheinung, die nochmals im Contour des unteren Saums der Gewänder betont ist. Kleine unregelmässige Falten und Brüche durchziehen den Stoff in den

grösseren anliegenden Partien, die dadurch stellenweise wie zerknittert aussehen. Auch in der Anordnung der Falten zeigt sich grosse Aehnlichkeit. Zwischen den gespreizten Knien beider Figuren laufen fast identische, straffe Faltenzüge. Die grossen Zickzackfalten, in denen das Ende des Mantels der Athena herunterfällt, gleichen mit den kleinen horizontalen Falten, die sie beleben, völlig denen, die man an dem Chiton des Schauspielers neben der Seitenlehne des Sessels beobachten kann. Der untere Saum ist an beiden Chitonen in tiefe Windungen gelegt und am rechten Fuss nach oben umgeschlagen. Ferner sind der Felsen, auf dem Athena sitzt, und der Blumenkranz, der ihr gegenüber aufgehängt ist, wie auf dem Dresdner Relief in einer Weise behandelt, die zwischen Stilisierung und naturalistischer Wiedergabe die Mitte hält [254]). Bei beiden ist alles Beiwerk in flachem Relief gebildet. Die Athenaschale ist leider auch nicht genau datiert. Winter setzt sie in das zweite Jahrhundert vor Christus, sie könnte jedoch auch schon dem dritten angehören. Ihre Ornamentik geht auf attische Vasen des fünften Jahrhunderts zurück. Dies Zurückgreifen auf das fünfte Jahrhundert ist aber ein Kennzeichen einer Kunstrichtung, die in der Architektur seit dem Ende des vierten Jahrhunderts, in der Plastik seit dem dritten Jahrhundert erkennbar ist. So schliesst sich das Monument des Nikias an den Mittelbau, das des Thrasyllos an den Südflügel der Propyläen an [255]). Die das letztere Werk krönende Dionysosstatue, die wie die ganze Attika erst 271/70 entstanden ist, ist von Werken aus der Zeit des Phidias abhängig [256]). Der Gegenstand, den Athena in der rechten Hand hält und den Winter mit dem Schiffsvorderteil auf dem Waffenrelief der Athenahalle in Pergamon aus der Zeit Eumenes II verglich [257]), hindert eine frühere Datierung nicht. Der Vergleich trifft nicht zu, da der Gegenstand an der Balustrade wirklich wie der Hals einer

[254]) Aehnliche Felsbehandlung, Relief im Louvre, Schreiber, Hell. Reliefbilder Tf. 31 und Relief in München, Schreiber Tf. 71.

[255]) Dörpfeld, Ath. Mitt. X 1885 S. 226 f.

[256]) Reisch, Ath. Mitt. XIII 1888 S. 387 ff.

[257]) Altertümer von Pergamon II Tf. 44, 1. Text Droysen S. 116.
Pontremoli et Collignon, Pergame S. 120.
Holzer a. a. O. S. 32 ff. glaubte ebenfalls schon, in dem Attribut ein Schiffsteil, nämlich den Stylus (Flaggenstock) zu erkennen.

Gans (χήν) gebogen ist, also ein nach der Form benannter χηνίσκος ist. Das Attribut der Athena ist dagegen eine Kriegstrompete, wie Friedländer richtig sah [358]). Athena hält sie — wie die Tyche von Tripolis auf Münzen von Tripolis [359]) — als beschützende Stadtgöttin der Diadochenstadt, in der die Schale entstanden ist. Das Attribut kommt Athena zu, da ihr die Erfindung der Kriegstrompete zugeschrieben wird [360]). Die eigenartig geformte Trompete kommt aber auf Münzen schon im dritten Jahrhundert vor, zuerst auf der des Antigonos Gonatas von Makedonien (283—39) hinter einem Reiter [360a]). Die Athena kann also schon im dritten Jahrhundert dies Attribut gehalten haben, und mit der Schale würde die Erfindung des Dresdner Reliefs in das dritte Jahrhundert gehören.

Diese Datierung wird bestätigt durch die mannigfaltigen Aehnlichkeiten, die sich zwischen dem Dresdner Relief und in Original oder Kopie erhaltenen Skulpturen der hellenistischen Zeit finden. Eine ganz ähnliche Art der Komposition zeigen Figuren eines chronologisch fixierten Marmorreliefs. Sie befinden sich am Fries des Dionysostempels in Teos [361]). Der gelagerte Dionysos hat eine ganz ähnliche Haltung wie der Schauspieler. Er lehnt sich in bequemer Haltung auf den linken Arm, hält im ausgestreckten rechten den Thyrsos und wendet den Kopf über seine linke Schulter [362]). An ihn heran tritt eine flötenblasende

---

[358]) Arch. Ztg. 1870 S. 46.

[359]) Mionnet, Suppl. VIII Tf. XVII.

[360]) Roscher, Lexikon der Mythologie I s. v. Athene S. 680.

[360a]) Imhoof-Blumer, Monnaies grecques Tf. D 14. Cf. dort S. 130 f. die übrigen Münzen.

[361]) Hirschfeld, Arch. Ztg. 33, 1875, S. 25 ff. Tf. V und Hilfstafel. Der gelagerte Dionysos, Hilfstafel Nr. I.

[362]) Eine gewisse Aehnlichkeit hat auch die Haltung der Nereide mit Kästchen auf dem Friesrelief mit dem Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite, München Nr. 239. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek S. 236 ff. Br.-Br. Tf. 124. Sie wird, wie der größte Teil des eklektischen Werkes, auf hellenistische Vorbilder zurückgehen. Sie hat die entgegengesetzte Richtung von Unterkörper und Kopf, die in die Fläche gelegten Glieder und die Hauptrichtung der Linien von links unten nach rechts oben. Es fehlt die Differenzierung in der Haltung der Arme und Beine.

Wie eine Vorstufe sieht die Komposition des Satyrs mit Thyrsos neben Dionysos auf dem Lysikratesdenkmal aus (334 geweiht). Abb. Overbeck, Geschichte der

Frau mit ähnlicher Bewegung wie die Personifikation auf dem Dresdner Relief. Ihr Gewand schmiegt sich vorn an und flattert hinten nach. Die Analogie genauer zu verfolgen verbieten leider die handwerksmässige Ausführung und die ungenügende Publikation [263]). Die Chronologie des Tempels hängt mit der ihres Erbauers Hermogenes und dessen zweitem Werk, dem Tempel von Magnesia zusammen, den Kothe nach Inschriften 220—205 vor Christus datiert [264]).

Die Kompositionsweise, dass die eine Körperseite einer sitzenden Gestalt breit auseinander gezogen ist, während die andere sich enger zusammenschliesst, bei lebhafter Wendung des Kopfes, finden wir wieder an der Tyche von Antiochia von der Hand des Eutychides von Sikyon, dem Schüler des Lysipp [265]). Auch die Behandlung der weiten und reichen Gewandmassen ist eine sehr verwandte. Besonders ist das Stück, das vom Sitz der Tyche herunterhängt, ganz ähnlich der rechts von dem vorstehenden Knie des Schauspielers frei herabhängenden Partie des Chitons.

Als der Tyche nahestehend hat Benndorf die Nike von Samothrake erwiesen [266]). Durch Münzen des Demetrios Poliorketes

---

griechischen Plastik II S. 123 fig. 174. Auch er sitzt mit dem Oberkörper dem Beschauer zugewandt, während der Kopf nach seiner linken Seite gedreht ist und die Füße nach rechts stehen. Es fehlt noch der ruhige Linienfluß der einen Seite im Gegensatz zu der anderen zusammengeschlossenen. Eine Vorstufe zu der Haltung des Knaben ist die ähnliche, aber etwas gezwungene des flötenblasenden Malrsyas an der praxitelischen Basis von Mantinea, Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II fig. 160 S. 16. Eine genaue Parallele aus hellenistischer Zeit ist mir nicht bekannt.

[263]) Auf den neuen Photographien, Einzelverkauf Nr. 1345—48, fehlt die uns interessierende Platte.

[264]) Brunn, Griechische Künstler II S. 358 ff. setzt Hermogenes in die Zeit Alexanders des Grossen, Hirschfeld, Arch. Zeitg. 33, 1875 S. 24 f. den Tempel von Teos in die Zeit Mitte des dritten — Mitte des zweiten Jahrhunderts. Das ebenfalls von Hermogenes erbaute Artemision von Magnesia am Mäander (Vitruv III 2, 6) setzt Texier in die frühe Diadochenzeit (Asie Mineur, Paris 1862, S. 352), Kothe nach den Inschriften 220—205 v. Chr. (Magnesia am Mäander, herausgegeben v. d. Kgl. Museen zu Berlin 1904, S. 164). Den Fries vom Artemistempel rechnet Watzinger zu den frühhellenistischen Bildwerken. Magnesia am Mäander S. 184.

[265]) Friederichs-Wolters 1396. Arch. Jhb. 1897, S. 145 ff. (Förster), Br.-Br. Tf. 154.

[266]) Conze, Hauser und Benndorf, Untersuchungen auf Samothrake II S. 52 ff. Tf. 64. Ueber die Beziehungen zur Tyche S. 86 f. Friederichs-Wolters 1358/59.

wissen wir, dass sie sich auf den Seesieg bei Kypros im Jahre 306 bezieht [267]). Der Stoff ihres Mantels ist nun ganz ähnlich charakterisiert, wie der der Gewandung des Schauspielers. Er hat die in der Mitte gespaltenen und durch sogenannte Augen belebten Faltenrücken und die breiten Faltengruben mit den kleinen, unregelmässigen Knitterungen. Auffallend ist, wie sehr zugleich der Chiton der Nike dem der weiblichen Figur auf dem Schauspielerrelief entspricht. Er liegt wie dort dicht am Körper an und zeigt breit ausgebuchtete Faltengruben, die nur durch schmale und steile Faltenrücken von einander getrennt sind. Freilich wirft der Chiton der Nike mehr Falten, ganz identisch aber ist bei beiden die Art, wie sich die Kniescheibe mit allen Einzelheiten durch den dünnen Chiton durchdrückt. Das Durchscheinen des Körpers durch das Gewand ist von der Nike des Paionios bis zu neuattischen Werken eine ständige Erscheinung in der griechischen Kunst. Wie aber Benndorf in seinen berühmten Ausführungen über die Geschichte der Gewandbehandlung nachgewiesen hat, hat jede Zeit ihre besondere Auffassung des Zusammenhanges von Körper und Gewand. Am Ausgangspunkt im fünften Jahrhundert liegt der Stoff wie feucht an, und der Körper wird mit ihm wie nackt modelliert. (Nike des Paionios, Nereidendenkmal von Xanthos, Venus Genetrix). In augusteischer Zeit greift man in der dekorativen Kunst der neuattischen Schule auf das erste Jahrhundert zurück. Gewand und Körper werden selbständig behandelt, so dass der Körper wie nackt durchscheint. Das Kleid ist hier wie ein gesonderter Schleier oder wie ein Ornament und Beiwerk des Körpers (neuattische Mänaden). Dazwischen liegt eine Naturauffassung, in der das Gewand teilweise frei flattert oder natürlich fällt, dort aber, wo es sich an den Körper anschliesst, die Körperformen nicht durchscheinen, sondern nur dadurch erkennen lässt, dass es sie in seinem Stoff wiedergibt. Diese Stufen zeigen am besten die Niken und Nereiden vom Asklepiostempel bei Epidauros [268]) von Timotheos. Ganz ähnlich ist das Verhältnis

Br.-Br. Tf. 25. Studniczka, Siegesgöttin Tf. XI Fig. 53—56 S. 23 ff. = Neue Jhb. für das Klassische Altertum 1898 S. 399 ff.

[267]) Benndorf a. a. O. S. 79 ff.

[268]) Kabbadias, Fouilles d' Épidaure I, Athen 1893. Furtwängler, Berichte der bayrischen Akademie 1903 S. 439 ff. Tf. II. Br.-Br. Tf. 20.

von Körper und Kleid bei der tanzenden Mänade in Berlin, eines zweifellosen Werkes der hellenistischen Zeit [269]). Ihr Gewand nun schmiegt sich an die Schenkel der Trägerin vorne, seitlich und zwischen den Beinen mit nur wenigen Falten an und wiederholt ihre Formen, genau wie bei der weiblichen Figur des Dresdner Reliefs.

Die beiden grossen, plastischen Werke, von denen wir eben gesehen haben, dass sie ähnlichen Stil haben wie das Dresdner Relief, gehören dem Anfang des dritten Jahrhunderts an. Das kleine Relief, das auf private Bestellung gearbeitet ist, wird sicher etwas jünger sein, als die beiden grossen, öffentlichen Denkmäler und etwa in dieselbe Zeit gehören, wie das von Handwerkern ausgeführte Relief in Teos. Dass man nicht bis ins zweite Jahrhundert herabgehen darf, zeigt eine Vergleichung mit der Gewandbehandlung am pergamenenischen Fries. Dort sind die Mäntel ganz ähnlich umgelegt und gerollt wie die des Schauspielers, und die Chitone liegen teilweise ganz ähnlich vorne an, während sie sich nach hinten bauschen, wie der Chiton der Frau. Die Falten aber sind übertrieben tief hineingearbeitet, die Gewänder bauschen sich viel massiger, die Faltengebung ist vergröbert, kurz, man ist schon weit über den Künstler der Nike von Samothrake hinausgegangen. Das Dresdner Relief ist in der Zwischenzeit, also in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Christus, anzusetzen. In hellenistische Zeit wiesen es ja auch, wie die Untersuchungen in den vorigen Kapiteln ergeben haben, die Art des Chitons und des Kothurns des Schauspielers. Unter allen erhaltenen Schauspielerbildern steht ihm das herculanensische Wandgemälde Helbig 1469, dessen Vorbild wir Ende des vierten Jahrhunderts ansetzen, am nächsten (vergl. Abb. 12). Kostüm, Gedankeninhalt, Gesichtstypus, Technik, Komposition und Gewandbehandlung weisen also gleichmässig auf die frühhellenistische Epoche hin.

Nicht mit gleicher Zuversicht lässt sich die Frage nach dem Entstehungsort des Reliefs beantworten, doch scheint vieles dafür zu sprechen, dass das Werk in Kleinasien entstanden ist.

---

[269]) Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 208 S. 90 f. Kekule, Griech. Skulptur S. 286 ff.

Hierhin wiesen uns die Athenaschale und das Relief von Teos. Schreiber hat freilich zusammen mit der überwiegenden Zahl aller hellenistischen Reliefbilder und aller toreutischen Kunstwerke das Schauspielerrelief und die ihr verwandte Athenaschale nach Alexandrien gesetzt [270]). So sehr ich sonst seinen Ausführungen über die Bedeutung der hellenistischen Toreutik und ihrer Beziehung zu anderen Kunstzweigen beistimme, so kann ich doch nicht glauben, dass sämtliche uns erhaltenen Stücke aus Alexandrien stammen. Für die Hildesheimer Schale möchte ich es direkt leugnen. Der Henkel, der tatsächlich in ähnlicher Form auf einem alexandrinischen Formstein im ägyptischen Museum in Berlin Nr. 8185 wiederkehrt [271]), verdankt nach Winters Nachweis erst einer Restauration seine Entstehung [272]). Diese in Alexandrien geprägten Formen werden sich schnell im ganzen hellenistischen Osten verbreitet haben. Das Attribut der Athena hält Schreiber für ein dem Krummstab der ägyptischen Götter nachgebildetes Szepter [273]). Wir sahen aber, dass es vielmehr eine Kriegstrompete ist, die auf Münzen kleinasiatischer Städte und mehrerer Diadochenfürsten — z. B. denen des Antiochus VIII. Grypus von Syrien in genau derselben Form — erscheint [274]). Auf Alexandrien weist nichts Positives. Eher ist das mit Pergamon der Fall. Dorthin ist die Schale ja auch, nachdem Wieseler und Holzer sie für römisches Fabrikat erklärt hatten, jetzt von Winter gesetzt worden [275]). Neben Pergamon käme noch Antiocheia oder eine andere kleinasiatische Diadochenstadt in Betracht. Unzweifelhaft ist nur, dass der Ursprung der Schale in Kleinasien zu suchen ist. Mit ihr gehört das Relief in Dresden dorthin. Die nächsten Analogien für Komposition und Gewandbehandlung liefern ja auch aus der Grosskunst Werke, die in Kleinasien entstanden sind.

---

[270]) Anm. 244, 249, 251. Cf. bes. für die Athenaschale Sächs. Abh. 1894 S. 332 Nr. 47 und S. 454.

[271]) Abb. des Formsteins Säch. Ber. XIV Tf. II B' 4, des Henkels S. 322 (62) Nr. 47. Holzer, a. a. O. Tf. III 6.

[272]) Winter, Arch. Anzeiger XII 1897, S. 126.

[273]) Literarisches Centralblatt 1886 Sp. 359. (Rezension von Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte.)

[274]) Anm. 259 und 260a.

[275]) Winter, Arch. Anz. 1897 S. 127 f., Hildesheimer Silberfund S. 24.

Für kleinasiatischen Ursprung sprechen noch zwei Einzelheiten. Die eleganten Stiefel des Schauspielers (vergl. Abb. 13d) finden ihre beste Parallele in den Stiefeln der Artemis und des Dionysos am grossen Altar von Pergamon [276]). Hier wie dort ist das ganze Oberleder dicht mit Ranken übersponnen, die in Relief gebildet, in Wirklichkeit wohl als aufgesetzte Lederornamente zu denken sind. Ferner kehrt die merkwürdige Erscheinung, dass an dem Sessel der Kopf des Greifen die Sitzplatte nicht direkt, sondern vermittelst eines architravartigen Architekturstücks trägt, an drei Gerätfüssen in Berlin Nr. 1078—1080 wieder, die nach Angabe des Katalogs aus Smyrna, Ephesos resp. Kleinasien stammen [277]). Im kleinasiatischen Kulturkreis war also diese Art der Stiefelverzierung und des Möbelfusses gebräuchlich.

Haben wir gefunden, dass das Werk in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts in Kleinasien entstanden ist, und dass die Handwerker, die den Fries des Tempels von Teos schufen, eine verwandte Komposition kannten und nachahmten, so wird man sich daran erinnern, dass Teos selbst ein Ort ist, der vor allen anderen geeignet wäre, Schauspieler-Anatheme zu produzieren. Hier war ja in hellenistischer Zeit der Hauptsitz der angesehenen Schauspieler-Gesellschaft, die sich τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντου καὶ τῶν περὶ τὸν καθηγεμόνα Διόνυσον nannte [278]). Der Vorsteher der σύνοδος war gleichzeitig Priester des Dionysos, zuweilen auch gleichzeitig ausübender Künstler [279]). Bilder dieser

---

[276]) Artemis, Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon S. 22.

Dionysos, Pontremoli et Collignon, Pergame Pl. VIII. Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon S. 13.

[277]) Unbekannt ist mir der Fundort des nach demselben Prinzip gebildeten Möbelfußes aus Bronze, Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II³. XLIV Nr. 556. Der Eros, der unten in einen Löwenfuß endet, trägt eine Art Architrav, auf dem das Deckbrett lag.

[278]) O. Lüders, Die dionysischen Künstler, Berlin 1873, S. 74 ff. Foucard, De collegiis scenicorum artificum apud Graecos, Paris 1873. Gust. Hirschfeld, Arch. Ztg. 33, 1875, S. 25 ff. Franz Poland, De collegiis artificum Dionysiacorum. Jahresbericht des Wettiner Gymnasiums zu Dresden, 1895. C. J. G. II Nr. 3046—58, 3067—72.

[279]) C. J. G. 3067 wird Kraton ἱερεὺς τοῦ Διονύσου, ἀγωνοθέτης υ. αὐλητής, die Mitglieder der Gesellschaft werden seine συναγωνισταί genannt. Philonides ist gleichzeitig Priester und komischer Protagonist. Wescher et Foucart, Inscriptions de Delphes 3.

Priester werden mehrfach erwähnt [280]). Für einen solchen angesehenen Leiter einer Kultgemeinschaft würde die selbstbewusste Haltung des Schauspielers vorzüglich passen. Gleichzeitig fänden das heilige Gerät hinter der Frau, die Stele im Hintergrund und der Vorhang [281]) eine ungezwungene Erklärung als Ausstattung und Abgrenzung eines heiligen Bezirks, inmitten dessen der Priester in dem Kostüm thront, in dem er seinem Gotte dient. Die Bühne kann mit der Szenerie ja nicht gemeint sein, da die Personen Felsboden unter den Füssen haben.

Aus dem Kreis der kleinasiatischen dionysischen Künstler wird die Erfindung des Dresdner Schauspielerreliefs hervorgegangen sein.

---

[280]) C. J. G. 3067 und 3072.

[281]) Auch auf dem Votivrelief an Asklepios in München, abg. Furtwängler, Einhundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek S. 28, grenzt ein Vorhang den heiligen Bezirk ab.

Verzeichnis der Abbildungen im Text.

		Seite
Abbildung	1. Stich des Pietro Santi Bartoli nach Buonarroti, Medaglioni antichi, Rom 1698, S. 447	4
„	2. Gipsabguss des Dresdner Reliefs mit Ergänzungen des 18. Jhdt. nach Photographie	6
„	3. Neapler Satyrvase nach Wien. Vorl. Serie E Tf. VII/VIII	16
„	4. Scherben einer Satyrvase in Bonn nach Photographie .	17
„	5. Relief aus dem Piraeus in Athen nach Ath. Mitt. VII Tf. 14	23
„	6. Elfenbeinschauspieler Castellani nach Mon. dell'Inst. XI Tafel 13	38
„	7. Mosaik im Vatikan nach Millin, Description d'une mosaïque ant. du Musée Pio-Clémentine Pl. 12 . .	39
„	8. Wandgemälde in Kyrene nach Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque etc. Pl. 50	40
„	9. Voraeschyleische Kothurne	46
	a) des Hermes nach Gerh. A. V. Tf. 50/51	
	b u. c) von Komasten nach Jahn, Griechische Dichter auf Vasenbildern Tf. V	
	d) neben einer Kline nach Hartwig, Meisterschalen Tf. 34	
	e) des Dionysos nach Gerh. A. V. Tf. 319	
	f) des Herakles auf der Satyrvase in Neapel nach Wien. Vorl. E Tf. VII/VIII	
„	10. Alabastron in Bonn nach Zeichnung	50
„	11. Frauen mit Kothurnen	51
	a) auf einer Kylix nach Gerh. A. V. 295/296	
	b) auf einer Schale in Dorpat nach einer Pause von Herrn Professor Malmberg	51
„	12. Wandgemälde aus Herculaneum in Neapel nach Photographie Brogi 11272	56
„	13. Hellenistische und römische Kothurne	59
	a) von dem Wandgemälde aus Herculaneum in Neapel nach Mus. Borb. I 1	
	b) von dem Wandgemälde aus Herculaneum in Palermo nach Wieseler, Theatergebäude Tf. IX Nr. 1	
	c) des Elfenbeinschauspielers Castellani nach Mon. d. Inst. XI Tf. 13	
	d) des Dresdner Schauspielers, Zeichnung nach einem Gipsabguss	
„	14. Tonrelief des P. Numitorius Hilarus nach Jahreshefte des österr. archaeol. Instituts VIII Tafel V . . .	62

		Seite
Abbildung 15.	Marmorbild aus Herculaneum nach 22. Hallisches W. Prg. Tf. II	65
„ 16.	Thymiaterien	
	a) von dem Dresdner Relief nach einer Zeichnung	71
	b) von dem Sarkophag Caffarelli nach Beschreibung der antiken Skulpturen S. 328	
	c) von einer Amphora aus Cypern in Bonn nach Zeichnung	
	d) von einer apulischen Vase nach Gerh., Apulische Vasen Tf. XV	
	e) von einem Krater nach C. R. 1862 Tv. V 3	
	f) von dem Gewandfragment aus Lykosura, Zeichnung nach einem Gipsabguss	
	g) von der Perservase nach Furtwängler-Reichhold Tf. 88	
	h) Kothon nach Arch. Ztg. XIV S. 68 fig. 7	
„ 17.	Hellenistische Herrscher nach Brunn-Arndt Tf. 102 und 104. Links Marmorkopf des Antiochos III, rechts Bronzekopf des Seleukos I Nikator von Syrien . . .	76
„ 18.	Kopf des barberinischen Fauns nach Furtwängler, Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken d. Kgl. Glyptotek zu München S. 37	77
„ 19.	Athenaschale des Hildesheimer Silberfunds, Photographie nach einem galvanoplastischen Abguss	81

Verlag von Friedrich Cohen in Bonn

Studien zu Quinten Metsys

Ein Beitrag zur Geschichte der
Malerei in den Niederlanden

Von

Dr. Walter Cohen

Preis: M 3.—

Das Provinzialmuseum in Bonn

Abbildungen seiner wichtigsten Denkmäler.

Im Auftrage des Rheinischen Provinzialverbandes
herausgegeben von

Dr. Hans Lehner

Museumsdirektor

Heft 1:

Die römischen Skulpturen

Preis: M 1.50

Verlag von Friedrich Cohen in Bonn

Diego Velazquez

und sein Jahrhundert

von

Carl Justi

Zweite neubearbeitete Auflage

Zwei Bände

mit 2 Titelbildern und 58 Abbildungen

Preis: Mk. 36.—, geb. Mk. 44.—

Die

Enthauptung der Medusa

Ein Beitrag

zur Geschichte der griechischen Malerei

von

Dr. Georg Loeschcke

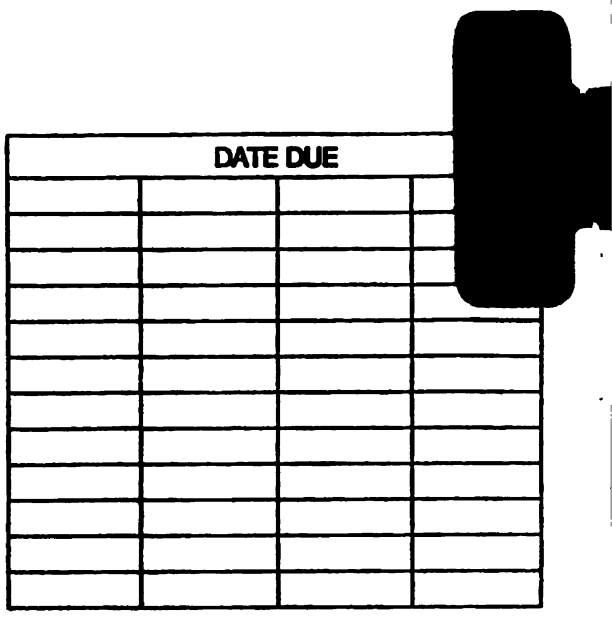
Ordentlichem Professor der klassischen Archäologie

an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

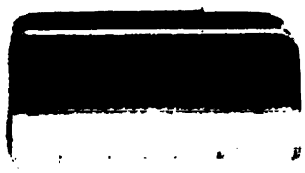
zu Bonn

Preis: Mk. 2.—

Emil Eisele Buchdruckerei, Bonn.



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004



GAYLORD